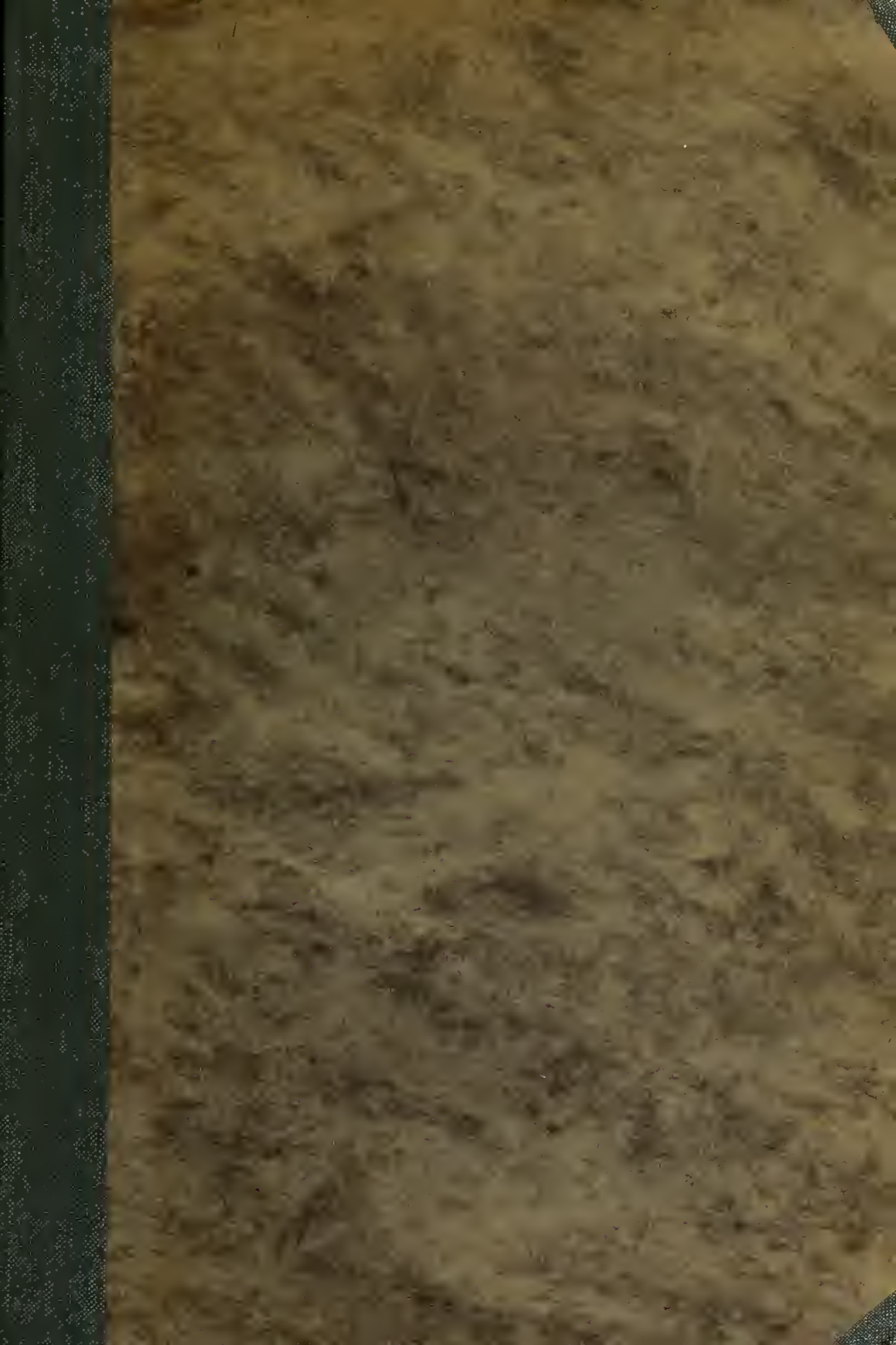








Die Malerschule von Nürnberg

im

XIV. und XV. Jahrhundert

in ihrer Entwickelung bis auf Dürer

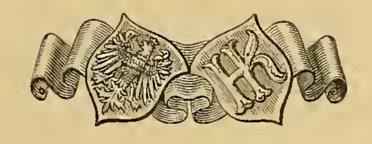
dargestellt

von

Henry Thode.

„Wie friedsam treuer Sitten,
Getrost in That und Werk,
Liegt nicht in Deutschlands Mitten
Mein liebes Nürenberg.“

Richard Wagner: Die Meistersinger
von Nürnberg.



Frankfurt a. M.
Verlag von Heinrich Keller.
1891.

Adolf von Groß

gewidmet!



Theuerster Freund! Deinen Namen gestatte mir an die Spitze dieses Buches zu stellen! Von längst vergangenen Zeiten deutscher Kunst zu künden, ist es bestimmt, von Künstlern, deren ernstes, tief wahrhaftiges Ringen nach dem Ausdruck einer großen, leidenschaftlichen Gefühlswelt fast in völlige Vergessenheit gerathen war. Derselbe Geist, aus dem sie ihre Werke schufen, ist es, der in neuer, nie gekannter, allumfassender künstlerischer Form auch das Kunstwerk ins Leben gerufen hat, das als das theuerste Erbe zu wahren und zu hüten Dir zu hoher Aufgabe ward. Daß das Bayreuther Festspielhaus, wie es sein erhabener Schöpfer gewollt, eine den edelsten Idealen der Menschheit geweihte Stätte bleibe und dauernd seine Wunderkraft allen nach Befreiung und Erhebung der Seele sehnlich Verlangenden spende — Dich selbst setztest Du daran in aufopfernder Hingabe, Deinen Muth, Deine Kraft, Deine Liebe! Nur Wenige wissen es, durch welche schweren Kämpfe und ernsten Sorgen in rastloser Arbeit Du das Gelingen des

Unerhörten sichertest — den Wenigen blieb es nicht verborgen, daß solches Schaffen den Lohn nur in sich selber findet. Nicht Worte noch Handlungen vermögen die Dankbarkeit, die man in Deutschland Dir schuldig ist, zu bezeugen — einzig und allein vielleicht das Gedenken! Und so, wenn ich diese Forschungen über deutsche Kunst Dir, mein Freund, widme, geschieht es nur in dem einen Wunsche, Du möchtest wissen, daß ich bei ihnen Deiner in tiefinniger Verehrung gedacht!

Frankfurt a. Main,
12. Oktober 1890.

Henry Thode.

Die

Malerschule von Nürnberg.

Von

Henry Thode.





Vorwort.

Ein von der Forschung bisher fast gänzlich vernachlässigtes Gebiet deutscher Kunst ist es, mit welchem dieses Buch sich beschäftigt. Zum ersten Male wird in demselben versucht, die Geschichte einer deutschen Malerschule im Zusammenhange von ihren Anfängen bis zu der Epoche ihrer höchsten Leistungen darzulegen. Alles, was früher in dieser Richtung geschehen ist, beschränkte sich auf flüchtige Andeutung, auf Versuche der Charakteristik einiger weniger Werke, auf die Erwähnung eines oder des anderen Namens. Da selbst die gründlichsten Forscher sich mit derartigen kurzgefaßten, spärlichen Angaben begnügten, konnte es den Anschein gewinnen, als sei die Möglichkeit wirklich ausgeschlossen, das Dunkel zu lichten, das die Entwickelung der deutschen Malerei im 14. und 15. Jahrhundert verhüllt, als fehle es an jedem Material zu dem Aufbau der Geschichte derselben. Ja, merkwürdig genug, zu derselben Zeit, da man doch zu voller Erkenntniß dessen gelangte, welche außerordentliche Bedeutung für die historische Betrachtung das eindringende Studium gerade der primitiven, der Vollendung vorangehenden Perioden künstlerischen Schaffens habe, und mit leidenschaftlichster Theilnahme sich der Erforschung des italienischen Trecento und Quattrocento zuwandte, bewahrte man denselben Phasen deutscher Kunst gegenüber eine auffallende Gleichgültigkeit, als seien dieselben der Berücksichtigung kaum werth. Das einzige Feld, auf dem man sich thätig zeigte, war das der frühen Kupferstichkunst, sonst kam es nur zu sehr vereinzelten, zusammenhangs=

losen Bestimmungen und zu einer in den großen Zügen sich wiederholenden, traditionell typischen Schilderung in den Handbüchern der Kunstgeschichte, selbst in solchen, denen wir im Uebrigen wichtige neue Aufschlüsse, namentlich über die frühmittelalterliche und die spätere Kunst, verdanken. Eine rühmliche Ausnahme bildeten allein die Untersuchungen über „Die hervorragendsten anonymen Meister und Werke der Kölnischen Malerschule von 1460—1500" von Ludwig Scheibler, welche, wenn auch nur einen kurzen Zeitraum behandelnd, und auf wenige Charakteristiken sich beschränkend, als die ersten gründlichen Nachforschungen auf dem unbekannten Gebiet der deutschen Malerei im 15. Jahrhundert von dauernder Bedeutung sind.

Scheibler schlug in ihnen den Weg ein, der einzig und allein zu bestimmten Resultaten führen kann, denjenigen nämlich sorgfältigster, stilkritischer Vergleichung, hierin den Spuren verdienstvoller älterer Forscher, wie Hotho's, Passavant's, Schnaase's und Waagen's folgend, die freilich mehr als einen allgemeinen Hinweis nicht zu geben vermocht hatten. Auch die hiermit zur Veröffentlichung gelangende „Geschichte der Nürnberger Malerschule" konnte auf keine andere Methode der Forschung sich gründen. Kein Wegweiser, wie ihn für die italienische Kunst die Künstlerbiographien Vasari's bieten, erleichterte die Wahl und sichere Verfolgung des Weges. Das unausgesprochene Geheimniß war eben nur den Gemälden selbst, die uns, ohne den Namen ihrer Verfertiger zu tragen, bis auf den heutigen Tag erhalten blieben, abzuzwingen. Sie selbst mußten Rede stehen, da alle anderen Zeugnisse schwiegen. Es galt, sie auf Grund der stilistischen Merkmale in Gruppen zu sondern, die Werke eines und desselben Meisters von denen anderer zu unterscheiden und zusammenzubringen, die Beziehungen zwischen den einzelnen Gruppen und Meistern zu errathen und so den ganzen Zusammenhang festzustellen. Alle diese Bilder, zum großen Theil kaum beachtet, geschweige denn gewürdigt, werden in Kirchen und Gallerien bisher nur als Arbeiten der Nürnbergischen Schule ganz allgemein bezeichnet — nur ein Theil derselben und zwar kurzweg fast alle diejenigen, welche im Zeitraum von etwa 1460 bis 1500 entstanden sind, werden einem bekannten Meister, dem einzigen, dessen Name ein den Kunstfreunden geläufiger geworden ist: Michel Wolgemut, dem Lehrer Dürer's, zugeschrieben. Zwar hat sich die Forschung mit diesem späten Künstler, eben weil er Dürer's erste Ausbildung leitete, eingehender beschäftigt und ist allmählich zu bestimmteren, auf kritischen Vergleich gegründeten Ansichten über ihn gelangt, aber auch hier blieb der erneuten Prüfung eine große Aufgabe vorbehalten, die, im Zusammenhange mit Untersuchungen über die vorhergehende Zeit vorgenommen, zu wesentlich neuen Resultaten führen sollte.

Erst als die wichtigste Arbeit, die kritische Sichtung der erhaltenen Gemälde, gethan, durfte die Aufmerksamkeit sich der Frage zuwenden, ob denn

nicht einer oder der andere der ihrer künstlerischen Individualität nach unterschiedenen Meister mit Namen zu benennen sei. Der Menge anonymer Bilder, deren Verfertiger wir nicht kennen, steht eine gleichfalls nicht unbeträchtliche Fülle von Malernamen gegenüber, welche durch die archivalischen Forschungen, namentlich v. Murr's und Baader's, bekannt geworden sind, fast ausschließlich Namen von Malern, die ohne Erwähnung irgend eines Werkes, das sich noch nachweisen ließe, urkundlich angeführt werden. Also auf der einen Seite Bilder ohne Angabe des Meisters, der sie geschaffen, auf der anderen Künstler ohne Angabe ihrer Werke. Es galt, durch Kombination die Brücke zwischen diesen beiden getrennten Gebieten zu schlagen. In einzelnen, glücklicherweise aber wichtigen Fällen war dies möglich, eben so oft aber blieb jeder derartige Versuch erfolglos, und es mußte dann ein Meister, wie dies in der kunstgeschichtlichen Forschung gebräuchlich geworden, in irgend einer Weise, am besten nach einem seiner Werke, getauft werden.

Im vollen Bewußtsein von der Schwierigkeit der Aufgabe, die er sich gesetzt, von der Verantwortlichkeit, die er mit ihr auf sich genommen, zugleich aber auch von der Bedeutung der damit einer Beantwortung entgegengeführten Fragen, übergiebt hiermit der Verfasser seine Untersuchungen, die als abschließende zu betrachten er selbst weit entfernt ist, der Oeffentlichkeit. Daß dieselben die Geduld des Lesers, der statt biographischer Schilderungen fast ausschließlich eingehende Bilderbeschreibungen und -charakteristiken erhält, auf eine harte Probe setzen, liegt in ihrem Wesen begründet. Erreichen sie gleichwohl ihren Zweck, die Liebe und die Theilnahme für deutsche Art und Kunst zu steigern, das leider allzu sehr verflüchtigte Verständniß für die Grundbedingungen der Kraft und des Wirkens germanischen Wesens zu vertiefen, so ist ihre Aufgabe erfüllt.

Der Verfasser.







Verzeichniß der Abbildungen

(mit Quellenangabe).

Die mit * bezeichneten Abbildungen sind nach Tafeln des Werkes: „Die Gemälde von Dürer und Wolgemut in Reproduktionen nach den Originalen zu Augsburg, Berlin u. s. w., herausgegeben von Sigmund Soldan. Mit Text von Dr. Berthold Riehl", mit gefl. Genehmigung des jetzigen Verlegers, Herrn Th. Schiener (J. A. Stein's Buchhandlung) in Nürnberg ausgeführt.

(Ausführung der Autotypien von C. Angerer & Göschl, Wien.)



I.

Die Anfänge der Tafelmalerei in Nürnberg.







Eine verhältnißmäßig nur geringe Anzahl erhaltener Werke ist es, durch welche wir über den Beginn der Tafelmalerei in Deutschland belehrt werden können, aber sie genügt, uns hinreichenden Aufschluß über die wesentlichen und bedeutungsvollen Thatsachen dieser Entstehungsgeschichte zu geben. Nach zwei Seiten hin hatte sich die Kunst der Malerei im frühen Mittelalter bethätigt: einmal als monumentale Ausschmückung der Architektur, andererseits als Verzierung der Handschriften. In beiden Fällen hatte sie sich bis zu einem gewissen Grade in einer untergeordneten, dienenden Stellung befunden: erst im 14. Jahrhundert sollte sie, vom architektonischen Ganzen und der Schrift sich trennend, eine höhere Selbstständigkeit erringen. Mit der Ausbildung des gothischen Baustiles schwanden immer mehr die Flächen, deren Ausschmückung einst den Malern anvertraut war: für jene umfangreichen Cyklen biblischer Darstellungen, die wie eine Chronik den Gläubigen die christlichen Geschichten im Zusammenhange erzählten, war kein Raum mehr an diesen durch große Fenster durchbrochenen Wänden. Statt der Wände galt es jetzt vorzugsweise die Fenster bildnerisch zu verzieren; an Stelle des Wandmalers trat der Glasmaler, dessen Kunst bald, Dank den großen neuen Aufgaben, einen hohen Aufschwung erlebte. Mit ihm aber theilte sich der Tafelmaler in das von der Wandmalerei hinterlassene Erbe. Wie jenem das durch Maaßwerk belebte Fenster, fiel diesem das Devotionsbild auf den in dieser Zeit zahlreich entstehenden Altären zu, indeß der Wandmaler bald seine Thätigkeit fast einzig auf ornamental Dekoratives eingeschränkt sah und nur ausnahmsweise noch größere figürliche Kompositionen auszuführen hatte.

Die Wandlung war eine große und entscheidende. Gänzlich veränderten Bedingungen hatten sich die Maler anzubequemen. An Stelle der großen, auf

monumentale Wirkung berechneten Figuren traten im Glas- wie im Altargemälde solche von kleinen Verhältnissen. Bei dieser Uebertragung aber hatten der Glasmaler und der Tafelmaler von ganz verschiedenen Gesichtspunkten auszugehen. Die Aufgabe des ersteren stand geradezu in direktem Gegensatz zu der des Wandmalers: hatte dieser in richtigem stilistischen Gefühl die dunklen Wände durch hell gehaltene, scharf in den Umrissen gezeichnete und deutlich von einander gesonderte Figuren licht zu machen und dadurch künstlich den Kirchenraum scheinbar zu erweitern gesucht, so galt es für den Glasmaler, das durch die großen Fenster einfallende Licht zu dämpfen, die Einheit des geschlossenen Raumes wieder herzustellen, das helle Tageslicht mit den dunklen Wänden zu versöhnen und auszugleichen. Er konnte dies nur, indem er möglichst tiefe, leuchtende Farben anwandte, mit ihnen in ununterbrochener Aufeinanderfolge den ganzen Rahmen des Fensters ausfüllte. Hierbei wurde Etwas, was eigentlich ein Mangel war: die geringe Ausbildung der Technik der Glasmalerei, der zufolge nur mit ganz kleinen farbigen Scheiben mosaikartig gearbeitet werden konnte, zum stilistisch künstlerischen Vorzuge. Die Klarheit der figürlichen Kompositionen, welche ein besonders charakteristisches Stilmoment der Wandmalerei war, verlor sich in der Glasmalerei in so hohem Grade, daß der Beschauer eigentlich nur den Eindruck einer dekorativen reichen Farbenzusammenstellung erhielt, nicht aber den von Bildern, die durch Zeichnung und Anordnung fesselten. Hier, in der Glasmalerei bildete sich also ein künstlerischer Stil aus, der geradezu das Gegentheil von dem der Wandmalerei war. Anders verhielt es sich mit der Tafelmalerei. Man darf wohl behaupten, daß diese in ihren Anfängen in Deutschland nichts Anderes als in kleinere Verhältnisse übertragene Wandmalerei war. Die stilistischen Eigenthümlichkeiten der letzteren kehren wie in den Miniaturen so in den frühesten Altargemälden wieder. Hier wie dort die einfache, bestimmte Umrißzeichnung, der helle gelbe, jeder Modellirung entbehrende Fleischton, die lichte Färbung der Gewänder, die ornamental symmetrische Fältelung der Stoffe und Anordnung der Haare, eine typische, bloß auf einem ganz allgemeinen Erfassen der Verhältnisse beruhende Bildung der Gesichtszüge. Ein Stil also, der seine strenge Gesetzmäßigkeit aus einer ganz bestimmten Aufgabe, derjenigen einer Flächendekoration, gewonnen und entwickelt hatte. Selbst der Drang nach Ausdruck tief erregten religiösen Empfindens, wie er im 13. Jahrhundert sich stärker bemerkbar zu machen anfing, vermochte diese Gesetzmäßigkeit nicht zu durchbrechen: mochten auch die Künstler die Gestalten in Schmerz und Freude, Sehnen und Ringen sich stärker beugen und krümmen, in krampfhafter exzentrischer Haltung und Bewegung von Kopf und Gliedern die Leidenschaften der Seele nach außen treten, ja vor lauter Sehnsucht, Alles zu beleben, selbst die Gewänder in zackigen Falten flattern lassen, immer doch blieb jeder Versuch, an Stelle des

Andeutenden, Flächenhaften den Schein plastischer Wirklichkeit zu setzen, noch ausgeschlossen, blieb es bei der alten Technik, wie dem alten, wesentlich zeichnerischen Princip.

Ihren Ausgangspunkt nahm also die Tafelmalerei in Deutschland von der Wandmalerei, und durch das ganze 14. Jahrhundert hindurch löst sie sich nicht eigentlich von solcher künstlerischen Tradition. Gleichwohl aber sind gewisse Wandlungen nicht zu verkennen. Dieselben ergaben sich mit Nothwendigkeit aus den gänzlich veränderten Bedingungen. Der Altaraufsatz war ein in sich geschlossenes Ganze: eine Zeitlang konnten die Gemälde, die denselben zierten, vielleicht noch als dekorativer Schmuck aufgefaßt werden, bald aber wurden sie zur Hauptsache, zum Selbstzweck. Dies mußte in entscheidender Weise bestimmend für die Ausbildung eines Stiles werden, der von dem der Wandmalerei immer mehr sich entfernte. Das Bestreben, das Auge zu fesseln und zugleich bei kleinen räumlichen Verhältnissen die Darstellung deutlich zu machen, führte von selbst zu einer tieferen Farbenstimmung einerseits, zu einer auf größere Plastik hinzielenden Modellirung in Licht und Schatten andererseits. Sehr allmählich ist die Entwicklung, aber sie kann dem aufmerksamen Auge nicht entgehen, und zwar schreitet sie derart vor, daß zunächst die Gewandfarben kräftiger, gesättigter werden, dann erst das monoton gleichmäßige Gelb der Fleischfarben durch bräunlichere, wärmere Tinten ersetzt wird. Die sich vollziehende Umgestaltung ist demnach als eine vom Zeichnerischen zum Malerischen fortschreitende zu betrachten. Zu gleicher Zeit aber beginnen auch bei erstarkendem Können der Künstler und bei wachsender Bedeutung der Altargemälde die räumlichen Dimensionen sich zu vergrößern und zu erweitern. So bereitet sich allmählich jener Stil vor, der etwa um 1400 in voller Kraft ins Leben tritt, jene Richtung, mit der man zumeist ohne noch an eine eingehende Berücksichtigung der vorausgehenden Versuche zu denken, die geschichtliche Betrachtung der deutschen Tafelmalerei begonnen hat.

Vergleicht man nun die Anfänge der letzteren, so wie sie uns soeben ersichtlich geworden sind, mit jenen der italienischen Kunst, so gewahrt man höchst charakteristische Abweichungen, aus denen mancher wichtige Aufschluß über die Wesensverschiedenheit der deutschen und italienischen Kunst überhaupt zu gewinnen sein dürfte. Auch in Italien, namentlich in Toskana, hat es im 11. und 12. Jahrhundert eine Wandmalerei gegeben, die der Tafelmalerei als Ausgangspunkt hätte dienen können. Doch ist sie dies nur in sehr beschränktem Maaße geworden, und zwar hauptsächlich deßwegen, weil sich hier nicht wie in Deutschland das Altarbild gleichsam aus Uranfängen selbstständig herauszubilden hatte, sondern bereits ältere Vorbilder für dasselbe gegeben waren, an welche die Künstler sich nur anzuschließen hatten. Diese Vorbilder waren die byzantinischen Tafelbilder, die bei dem regen Verkehr und den

mannichfachen Beziehungen zwischen Italien und dem Orient frühzeitig in ersterem Lande eingeführt worden waren. Als unter dem Einflusse der religiösen Bewegung, die ihren Ausdruck in der Gründung der Bettelmönchorden fand, das Bedürfniß künstlerischer Ausstattung der zahllosen neu gegründeten Kirchen und Altäre im 13. Jahrhundert sich immer stärker geltend machte, sahen sich die Maler, denen zur Gestaltung ihrer Empfindung und zur würdigen Darstellung der religiösen Stoffe jedes technische Vermögen abging, nothgedrungen nach Werken um, durch deren Nachahmung sie selbst zu freierem künstlerischen Können gelangten. Die byzantinischen Gemälde, in denen noch, wenn auch erstarrt, das Formenschema einer großen älteren Kunst, sowie ein bis zu äußerster Konsequenz durchgebildetes technisches Verfahren erhalten war, boten das erwünschte Vorbild, und so kam es, daß von Guido von Siena und von Giunta Pisano an bis auf Cimabue die toskanische Kunst unter dem Banne der byzantinischen stand, von dem sich das starke originale künstlerische Gefühl nur allmählich durch Lockerung jener strengen Formenwelt zu befreien vermochte. Diese Zeit der Schulung nach fremdem Muster, die den deutschen Tafelmalern ganz abging, dieses sich Einleben in einen strengen, gesetzmäßigen Stil, gab von Vorneherein den Italienern einen großen Vorsprung vor den Deutschen. Als Giotto um 1300 gänzlich mit der byzantinischen Kunst brach, that er es auf Grund eines Dank jenen Studien vielseitig ausgebildeten und zu großer Sicherheit des Stilgefühles gelangten künstlerischen Vermögens. Hätte die toskanische Kunst, die der deutschen um hundert Jahre vorausging, wie diese ganz selbstständig ihren Weg suchen müssen, so wäre ihr vielleicht schwerlich schon so früh ein Giotto beschieden gewesen.

Unter den Malerschulen Deutschlands die älteste und zugleich diejenige, bei der es einzig möglich ist, den innigen Zusammenhang der späteren Kunst mit der frühmittelalterlichen deutlich zu erfassen und verfolgen, ist die niederrheinische, deren Vorort Köln war. Die hohe Kultur, die hier frühzeitig auf den Trümmern der antiken Welt erblühte, brachte ein reiches, vielseitiges Kunstleben mit sich. Noch heute sind uns zahlreiche, zum Theil sehr umfassende Reste von Wandmalereien aus dem 12., 13. und 14. Jahrhundert erhalten, welche uns die allmählichen Wandlungen des Stiles erkennen lassen, wie weiter es dann auch an Tafelbildern aus dem 14. Jahrhundert nicht fehlt, deren Studium die wichtigsten Aufschlüsse verdankt werden.

Jener anderen Schule, die man gewöhnt ist, unmittelbar in Vergleich mit der Kölnischen zu setzen, derjenigen von Prag, ist für die Erkenntniß der Geschichte deutscher Kunst nicht entfernt die gleiche Bedeutung beizumessen. Von einer sich stetig und original entwickelnden Kunstthätigkeit kann hier nicht die Rede sein. Vielmehr setzt dieselbe unvermittelt ein, hervorgerufen nur durch die Kunstliebe eines einzigen Fürsten, Karl's IV., nach dessen Tode sie bald wieder

erlischt. Nicht böhmische, sondern fremde Meister sind die Begründer der alten Prager Malerei: der eine, Nikolaus, kam von Worms, der andere, Tommaso von Modena, aus Italien, und der italienische Einfluß ist es, aus dem allein der eigenthümlich monumentale, von der gleichzeitigen deutschen Richtung durchaus verschiedene Stil von Prager Malern, wie Dietrich, zu erklären ist. Weiteres Interesse vermag diese Schule nur dadurch zu erregen, daß von ihr, wie ausführlicher im Laufe dieser Untersuchungen nachgewiesen werden soll, am Anfang des 15. Jahrhunderts die Nürnberger Malerei wichtige und fruchtbare Anregungen erhält.

Diese letztere aber ist es nun, welche nächst der Kölnischen die zweite Stelle in der Entfaltung originaler deutscher Kunst einnimmt. Eine so lange und große Vergangenheit wie die niederrheinische Malerei, hat freilich die fränkische nicht gehabt. Mit Köln verglichen, war Nürnberg eine junge, spät erst aufblühende Stadt. Ihr erstes Wachsthum und Gedeihen verdankte sie dem besonderen Schutze und Interesse, welches die Hohenstaufischen Kaiser ihr zu Theil werden ließen, aber erst im 14. Jahrhundert erstarkte sie zu jener Selbstständigkeit, die ihr im folgenden eine geradezu herrschende Stellung unter den deutschen Städten sichern sollte. Von Karl IV., Wenzel und Sigismund bevorzugt, gewann sie Freiheitsrechte, die wie in keiner anderen Stadt die Grundlage eines zu reichster Ausbildung gelangenden, selbstherrlichen, mit Weisheit von einer aristokratischen Minderheit regierten Gemeinwesens wurden. Aus eigenster Kraft, begünstigt durch die guten Folgen einer männlichen, charaktervollen Gesinnung, schuf sich ein kerniges, schaffensfreudiges Bürgerthum seine Verfassung, seinen Handel und seine Kunst. Im 14. Jahrhundert gewinnt die Stadt, sich nach allen Seiten ausbreitend, auch in den Bauten ihre eigenartige Physiognomie: ihr Stil ist der gothische, wie der des älteren Köln der romanische ist. S. Lorenz, S. Sebald, die Liebfrauenkirche, mit deren Ausschmückung zunächst die Bildhauer, dann die Maler bis auf Dürer und noch späterhin vorzugsweise beschäftigt sein sollten, entstehen in dieser Zeit. Mächtige Mauern mit Thürmen erheben sich, die Stadt zu umfrieden, indessen drinnen die ehrbaren Mitglieder der angesehenen Geschlechter sich behaglich geräumige Wohn- und Handelshäuser erbauen, um welche auf dem Markt und in den Gassen fröhlich das Schaffen und Treiben des Handwerkerthums brandet. Des guten Einvernehmens mit den Kaisern sicher, denselben in stolzer Treue verbunden, darf die Bürgerschaft sich getrost mit ihrer Niederlassung bis zum Fuß des Hügels wagen, auf dem die alte Burg, mehr ein Wahrzeichen der vom Kaiser gewährten Rechte, als eine Bedrohung der Freiheit, lagert.

Der Entwicklung der Stadt Nürnberg entsprechend, beginnt eine eigentliche künstlerische Thätigkeit hier erst im 14. Jahrhundert, und zwar äußert sich dieselbe vorwiegend auf dem Gebiete der Architektur und der Plastik, während

der Entfaltung der Malerei noch ein verhältnißmäßig geringer Spielraum gewährt ist. Eine Wandmalerei von ähnlicher Bedeutung wie in den Rheinlanden hat es hier nie gegeben, weil dieselbe eben auf das Innigste mit dem romanischen Baustil zusammenhing, in den gothischen Kirchen aber nur ein kümmerliches Leben weiter fristete. Den Uebergang von der Wandmalerei zur Tafelmalerei kann man demnach in der Nürnbergischen Kunst nicht so deutlich, wie in der Kölnischen, verfolgen. Daß er sich in ganz ähnlicher Weise vollzogen hat, daran ist nicht zu zweifeln. Die uns erhaltenen Nürnberger Bilder des 14. Jahrhunderts vertreten genau dieselbe stilistische Richtung wie die Kölnischen aus derselben Zeit. Zu vermuthen ist nun, daß bei dem Mangel an einer großen älteren Malerschule in Nürnberg Anregung und Belehrung von anderer Seite, vermuthlich eben vom Rhein her, gekommen ist, daß die ersten zu größeren Aufgaben bestimmten Künstler von auswärts her berufen waren. Es ist vielleicht nicht zufällig, daß viele der urkundlich genannten Maler, selbst noch in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts, als Fremde bezeichnet werden. Der erste, dessen Namen wir überhaupt erfahren, ein Nikolaus, erwähnt im Jahre 1310, stammte aus Böhmen. Aber auf diese frühesten Anregungen ist schließlich nur wenig Gewicht zu legen, da es sich bloß um Erlernung einer durchaus primitiven Technik handelte. Thatsache ist es, daß eine eigentliche, lokale Kunstschule, und zwar eine solche, der frühzeitig als Aufgabe die Tafelmalerei zufiel, in jenem Jahrhundert des Aufschwunges der Stadt sich zu bilden begann. Bloß aus den Urkunden ließe sich dies erweisen: eine höchst stattliche Anzahl von Malern ist für die Zeit von etwa 1350 bis 1400 durch die Forschungen v. Murr's und Baader's festgestellt worden. Für die vorhergehenden Jahrzehnte gelang es bisher, neben jenem Böhmen Nikolaus nur zwei Maler dem Namen nach kennen zu lernen: einen 1311 erwähnten Winschrot, dessen eigentlicher Name vielleicht Weinschroter war — ein Künstler dieses Namens wird 1363 angeführt — und einen Otto, der irgend eines Vergehens wegen 1329 auf ein Jahr aus der Stadt verwiesen wurde. Unter jenen späteren Meistern aber scheint ein Berthold, der 1363, dann 1378 und 1396 genannt wird, und auf den später gelegentlich eines jüngeren Malers desselben Namens noch zurückzukommen ist, sowie ein Hans Backaubey oder Fakunde, von dem wir aus den Jahren 1393 und 1397 erfahren, eine besonders hervorragende künstlerische Stellung eingenommen zu haben, da Beide nicht allein als Maler, sondern auch als Bildschnitzer thätig gewesen sind, was auf einen Kunstbetrieb in größerem Sinne, wie er dann im 15. Jahrhundert für manche großen Nürnberger Künstler charakteristisch ist, schließen läßt.

Doch diese Namen, wie die vielen anderen, die kurz im Anhange unten zusammengestellt werden, sind für uns vorläufig nicht mehr als ein leerer Schall. Wie andererseits auch für die geistige Wiederherstellung des einzigen größeren

Cyklus alter Wandmalereien in Nürnberg, von dem wir flüchtige Nachricht haben, nur ein ganz allgemeiner Anhaltspunkt unserer Phantasie geboten ist. Zu unserem großen Leidwesen, denn was Sigmund Meisterlin in seiner Chronik (Chronik der deutschen Städte, Nürnberg III. Bd. S. 155) berichtet, ist merkwürdig genug und die Wißbegierde erregend! Er sagt: „es was das rathaus under Ludovico etwas gepavet und gemalt mit historien genomen auß Valerio masimo, Plutarcho und Aggellio: die histori die rathsherren und richter sollten bewegen zu gerechtigkeit, desgleichen die notari und schreiber. Aber das gemeld hat abgenomen und ist auch veracht das, das es bedeutet, doch ward es nach dem Auflauf gar gebawet umb zu gericht."

Die Zeit, in welcher diese Wandbilder entstanden, läßt sich wenigstens ungefähr bestimmen, da wir wissen, daß das Rathhaus 1332 begonnen und 1340 vollendet war. In dieser oder der nächsten Zeit mag man an die Ausschmückung gegangen sein. Im Jahre 1378 wurden nach den, dem obigen Berichte beigegebenen Mittheilungen Lexer's, die Bilder gesäubert — „item dedimus 1/2 tt hlr. (Haller), daz man daz hawse schön macht und die pildr wischet umb sawbert" — und in demselben Jahre wurde die Rathstube ausgemalt. Eine Erneuerung des Vorhandenen und weitere Verzierung des Baues auch im Aeußeren ist später, wie wir sehen werden, 1423 einem Meister Berthold anvertraut worden.

Die Meisterlin'sche Notiz ist von hohem Interesse als die früheste Kunde von der bald, wie es scheint, im Norden ganz allgemein werdenden Sitte, die Sitzungszimmer der Rathsherren mit Darstellungen edler Vorbilder wahrer Gerechtigkeitspflege zu schmücken. Bisher nahm man irrthümlicher Weise an, daß die uns wohlbekannten, für gleiche Räume und mit gleicher Absicht geschaffenen Werke flandrischer Meister des 15. Jahrhunderts, wie Rogier's van der Weyden und Dirk Bouts', die ersten derartigen Gemälde gewesen seien, und fand in ihnen höchst bezeichnend einen Ausdruck der neuen Geistes- und Kunstrichtung eben dieses Jahrhunderts. Durch Meisterlin werden wir über diesen Irrthum belehrt: die Nürnberger Rathhausbilder sind hundert Jahre älter als die Rogier's van der Weyden, und damit ist der innige Zusammenhang dieser Sitte mit den mittelalterlichen Vorstellungen und Gebräuchen auf das Deutlichste erwiesen. Vermuthlich stellten auch die Malereien, die Meister Wilhelm 1378 im Kölner Rathhause ausführte, nichts Anderes als geschichtliche Beispiele der Gerechtigkeit dar. Die flandrischen Werke und die für das Baseler Rathhaus gemalten Bilder Holbein's aber dürften uns Aufschluß darüber geben, welche Darstellungen schon den Nürnberger Richtern bei ihren Verhandlungen ins Gewissen sprachen. Einmal war es sicher die bekannte Geschichte von der göttlichen Gnade, welche dem Kaiser Trajan dafür, daß er in einem Kriegszuge inne hielt, um zuvor einen Mörder zu strafen, vom Himmel

gewährt wurde, dann die Bestrafung des bestechlichen Richters durch Kambyses, weiter des Charondas von Thurii an ihm selbst vollzogenes Todesurtheil, die Verstümmelung, die Zaleukos von Locri an seinem Auge vornimmt, um dem Sohn das seinige zu erhalten, die Verschmähung der Bestechung durch Kurius Dentatus und die von Sapor von Persien über den römischen Kaiser verhängte Strafe, vielleicht auch die Legende von einem Kaiser Otto, der die eigene, dem Gottesurtheil verfallene Gemahlin, verbrennen ließ.

Können wir uns so von dem Gegenstande der Darstellungen im Nürnberger Rathhaus einen allgemeinen Begriff machen, so dürften uns über den künstlerischen Stil einige Reste von Wandmalereien Aufschluß geben, die einzigen, welche mir aus dem 14. Jahrhundert in diesen Gegenden bekannt geworden sind. Es sind die in zwei Räumen des ehemaligen Schlosses von Forchheim erhaltenen Gemälde, die, im Anfang der vierziger Jahre unseres Jahrhunderts entdeckt und restaurirt, zuerst von Waagen in seinen „Kunstwerke und Künstler in Deutschland“ (I, S. 146) geschildert wurden, seitdem aber kaum mehr eine Beachtung gefunden haben. Mit ihnen, mögen sie nun noch im 13. Jahrhundert, wie Waagen will, oder im Anfang des folgenden entstanden sein, hat die geschichtliche Schilderung der Nürnberger Malerei zu beginnen.

Das Hauptbild in dem viereckigen Zimmer, das vielleicht ursprünglich als Schloßkapelle diente, ist die Anbetung der heiligen drei Könige. Dieselben, schmale Figuren mit ungelenken Bewegungen und kräftig prononzirten Köpfen, nahen von rechts der unter einem Baldachin auf dem Thron sitzenden Maria, welche das munter sich gebärdende Christuskind hält. Links sitzt Joseph in einer Nische, auf einen Stock gestützt; soeben von einer Wanderung zurückgekehrt hat er eine Flasche, einen Korb und Krug neben sich in einer anderen Nische hingestellt. Eine frische und naive Lebensbeobachtung spricht aus der Darstellung, so ungeschickt auch Stellung und Bewegung noch ist.

Einen noch günstigeren Begriff von des Künstlers Begabung aber gewähren die Figuren der Verkündigung an der anstoßenden Fensterwand. In edler, schwungvoller Bewegung, von großen Flügeln leicht getragen, naht aus Wolken, mit reichem Lockenhaar geschmückt, der segnende Himmelsbote der an ihrem Lesepult sitzenden Jungfrau, die, im Lesen unterbrochen, mit ausdrucksvoller Neigung des Kopfes die göttliche Gnadenkunde empfängt. An den Laibungen der Fenster sind auf Wolken sitzend die zwölf Apostel, durch ihre Attribute gekennzeichnet, angebracht, an der gegenüberliegenden Wand auf einem mit großen stilisirten Blüthenzweigen gemusterten Grund vier Propheten mit Zetteln in der Hand, in schlichten, wenig gefalteten Gewändern. Die vierte Wand entbehrt der malerischen Ausschmückung.

In dem zweiten, daneben befindlichen Zimmer, dürften, nach zwei kleinen

Gemälderesten zu schließen, wohl bloß ornamentale Phantasiedarstellungen gewesen sein. Die zwei abenteuerlichen Figuren in der Fensternische: ein die Geige spielender Mann mit flatterndem Haar, dessen Unterkörper in eine Fisch- oder Drachengestalt übergeht, und ein auf einem Kameel reitender Mann mit einem Vogelkopf, sind ganz im Charakter der „Drôleries“ in den Miniaturen jener Zeit erfunden. Aehnliches brachte auch der Maler der Chorschranken im Kölner Dom an.

Die Technik dieser Bilder ist die allgemein in der mittelalterlichen deutschen Wandmalerei übliche: starke rothe Umrisse, gleichmäßiges gelbes Inkarnat, helle Farben, rother oder ornamental gemusterter Hintergrund. Wollte man etwas spezifisch Lokales, Eigenthümliches herausfinden, so wäre dies in den energisch gebildeten Typen mit den stark vorspringenden, langen, gebogenen Nasen und dem weichen, weit abstehenden Haar zu sehen. Dem eifrig nach dem Zusammenhang der Erscheinungen suchenden Forscher könnten dieselben wohl als Prototypen der für die Nürnberger Kunst im Anfang des 15. Jahrhunderts charakteristischen Kopfbildungen erscheinen.

Ganz abseits von dieser Kunstrichtung scheint auf den ersten Blick das Altarwerk zu stehen, das als einziges unter den Tafelbildern dieser Epoche die Aufmerksamkeit einzelner Forscher auf sich gezogen hat: jenes nämlich in S. Jakob, das schlechthin als das älteste Gemälde in ganz Nürnberg betrachtet wird. Die mageren, scheinbar verwachsenen, kurzen Figuren mit den derben, knolligen Köpfen, aus denen gespensterhaft dunkle Augen starren, die düsteren, trüben Farben im Fleische und in der Gewandung stehen eher, anstatt irgend eine Verwandtschaft mit den Forchheimer Wandgemälden zu haben, in direktem Widerspruch zu denselben. Wären diese Bilder so, wie wir sie sehen, in dem 13. Jahrhundert, wie v. Rettberg auf Grund einer angeblichen alten, inschriftlichen Bezeichnung angiebt, entstanden, sie würden das unlösbarste Räthsel der Kunstgeschichte bilden. Mag es mit dem zweifelhaften Monogramm und der Jahreszahl, von denen Lösch in seiner „Geschichte und Beschreibung der Kirche S. Jakob“ ein Faksimile giebt, bestellt sein wie immer — und es dürfte schwerlich irgend ein bestimmtes Resultat aus diesen ganz unsicheren Angaben zu gewinnen sein —, jedes Urtheil über diese Gemälde muß ein durchaus verkehrtes werden, wenn nicht berücksichtigt wird, daß dieselben total und in der stümperhaftesten, rohesten Weise schon in alter Zeit überpinselt worden sind, derart, daß von dem Ursprünglichen nichts mehr als die Komposition erhalten ist. Dargestellt sind auf einzelnen Tafeln, die jetzt durch einen modernen gothischen Rahmen zusammengefaßt werden, in ziemlich lebhafter Bewegung einzelne Figuren: die zwölf Apostel und zwei Propheten, die Verkündigung, die Krönung Mariens, die Auferstehung Christi und die drei Frauen am Grabe. Aller Vermuthung nach sind die Malereien im 14. Jahrhundert entstanden.

Mit Bestimmtheit läßt sich dies nun von einzelnen anderen Werken sagen, über deren stilistische Eigenthümlichkeiten sich dem früher Gesagten nur wenig noch hinzufügen läßt.

Da ist zunächst ein kleiner Altar im Germanischen Museum (Nr. 4) zu erwähnen, welcher zu Ehren der h. Martha etwa in der Mitte des Jahrhunderts in eine der Nürnberger Kirchen, wahrscheinlich S. Martha, gestiftet worden sein mag. Er enthält auf den Flügeln die Darstellungen der Erweckung des Lazarus und der Fußsalbung Christi durch Magdalena, auf den Außenseiten Weinrankenornament mit Vögeln, als Hauptbild in der Mitte aber eine ungewöhnliche, zunächst schwer zu deutende Darstellung, deren Erklärung als „Tod der h. Martha" wir aber aus der von Jakobus a Voragine in seiner „Goldenen Legende" mitgetheilten Erzählung gewinnen. Der Künstler hat sich, in freier Weise die verschiedenen zeitlich auf einander folgenden Momente zusammenfassend, an des Jakobus Worte gehalten, die folgendermaßen lauten: „Als Martha ihr nahes Ende kommen fühlte, bat sie die Ihrigen, daß sie Kerzen anzündeten und bei ihr bis zu ihrem Verscheiden wachten. In der Mitte der Nacht aber, die dem Tag ihres Hingangs vorausging, erhob sich ein gewaltiger Wind über den von Schlaf beschwerten Wächtern und löschte alle Kerzen aus. Da begann sie, die Schaaren böser Geister gewahrend, zu beten und sprechen: ‚Ely, mein Vater, theurer Gastfreund, meine Verführer haben sich versammelt, mich zu verschlingen, die Liste aller Sünden, das ich gethan, in den Händen. Ely, verlasse mich nicht, sondern komme zu meiner Hülfe.' Und siehe, da sah sie ihre Schwester zu sich kommen, eine Fackel in der Hand, und damit Kerzen und Fackeln anzünden. Und während die eine die andere beim Namen rief, trat Christus herzu und sprach: ‚komm', geliebte Wirthin, wo ich bin, sollst auch Du sein. Du hast mich gastfreundlich aufgenommen, so will ich Dich in meinen Himmel aufnehmen und aus Liebe zu Dir Alle erhören, die Dich anrufen.' Darauf da die Stunde ihres Hingangs nahte, ließ sie sich hinaustragen, um den Himmel sehen zu können, auf die Erde auf Asche betten und neben ihr das Kreuz legen. Und sie betete und sprach: ‚mein theurer Gast, wache über Deiner armen Magd, und wie Du mich gewürdigt hast, Dich aufzunehmen, so nimm mich als Gast in Deinen Himmel auf.' Darauf bat sie, daß ihr die Leidensgeschichte nach Lukas gelesen werde, und als sie zu den Worten kam: ‚Vater, in Deine Hände befehle ich meinen Geist', athmete sie ihren Geist aus."

Das Bild zeigt uns die Heilige auf ihrem Lager, vor dem zwei Frauen Wache halten. Links erscheint Magdalena, eine Krone auf dem Haupt, ein Gefäß und eine Kerze in der Hand, die Dämonen austreibend. Hinter dem Bett aber ist sie nochmals zu gewahren, wie sie zur Seite des segnenden Heilandes der Sterbenden naht. In ähnlich schlichter Weise sind auch die



Nürnberger Schule des 14. Jahrhunderts.

Christus als Schmerzensmann.

Klosterkirche zu Heilsbronn.

(S. 14.)

Nach einer photogr. Aufnahme von Karl Herberth in Rothenburg a. d. T.



beiden anderen Szenen gehalten. Das wesentlich Bemerkenswerthe liegt weniger in der Zeichnung der Figuren, deren Köpfe eine hohe Stirn, breitrückige Nasen, langgezogene Augen, ein kurzes Untergesicht und in parallelen Linien gegliedertes Haar zeigen, als in dem ganz ausgesprochenen Streben nach kräftiger Farbenwirkung, das freilich noch nicht in dem lichtgelb gehaltenen Inkarnat, sondern nur in den, zum Theil lebhaft gemusterten, Gewändern sich bemerkbar macht.

Durchaus in demselben Stile gehalten, ja möglicherweise von derselben Hand gemalt, ist ein anderes Bildchen im Germanischen Museum, welches die h. Brigitte, von der Taube inspirirt, vor dem Bischof knieend zeigt (Nr. 5). Es gehörte ursprünglich vielleicht mit zwei anderen kleinen Tafeln zusammen, die vor nicht langer Zeit als Geschenk des Magistratsraths Burger in die öffentliche Sammlung zu Bamberg gelangten. Auch diese behandeln die Legende derselben Heiligen: auf der einen ist dargestellt, wie sie zwei Männer vom Tode zum Leben erweckt, auf der anderen, wie sie vor dem Gekreuzigten kniet.

Als drittes Werk dieser Zeit ist im Germanischen Museum, in dem Raume neben der Kirche, ein Altar zu finden, dessen Mittelstück die aus Holz geschnitzten Figuren des Cruzifixus, der Maria und des Johannes, bilden und auf dessen Flügeln die Geißelung, Beweinung, Kreuztragung und das Gebet in Gethsemane gemalt sind.

Auf diese kleine Anzahl Bilder beschränkt sich das in Nürnberg selbst Nachzuweisende, und auch alle Nachforschungen in den benachbarten Orten bleiben resultatlos, außer an einem einzigen, dem alten Kloster Heilsbronn nämlich, dessen Kunstwerke bereits von Muck, Stillfried und Lampert behandelt wurden. Leider befinden sich mehrere derselben in ganz übermaltem Zustande, so die 1370 datirte Tafel mit den Gestalten des auf seine Wunde weisenden Christus und der Maria, gestiftet von einem auf dem Bilde dargestellten Arzt Mengst, und eine andere, auf der oben das Brustbild der Maria mit dem Kinde, darunter der knieende Stifter und noch weiter unten dessen Wappen zu sehen sind. Eine alte Inschrift besagt, daß dies letzterwähnte Bild zum Andenken des 1365 gestorbenen Bertholdus, Burggrafen von Nürnberg, Bischofs von Eichstedt und Kanzlers des kaiserlichen Hofes gestiftet worden war — eine andere spätere giebt an, daß es im Jahre 1497 erneuert wurde, bei welcher Uebermalung es denn seinen ursprünglichen Charakter ganz und gar eingebüßt hat.

Dagegen weisen fünf Szenen aus dem Leben Christi: der Judaskuß, Christus vor Pilatus, die Kreuzigung, die Auferstehung und Himmelfahrt wieder durchaus alle Eigenthümlichkeiten der Technik und Zeichnung auf, die uns an den Gemälden im Germanischen Museum begegnet sind. Und dasselbe gilt von der großen Tafel mit der Gestalt des vor plastisch gemustertem Hintergrunde dastehenden Schmerzensmannes Christus, die unzweifelhaft als das bedeutendste unter

den erhaltenen Gemälden des 14. Jahrhunderts anzusehen ist. So übertrieben lang die Verhältnisse des Körpers sind, so mangelhaft steif und hölzern die Anatomie des Nackten erscheint, so macht das Werk doch einen nachhaltigen, ja ergreifenden Eindruck. Der Heiland steht, in einen rothen, gelb ausgeschlagenen Mantel gekleidet, die Arme über der Brust gekreuzt in etwas gespreizter Stellung vor dem Kreuze, an dem die Marterwerkzeuge hängen, und senkt mit ausdrucksvoll zur Seite gewandtem Blicke und schmerzlich gerunzelter Stirn das schmal gebildete, asketische Haupt. Hier zum ersten Male wagt sich ein stark empfindender und bedeutend angelegter Nürnberger Maler an eine Figur in großen Verhältnissen; hier zuerst wird unser Gefühl durch die künstlerische Sprache einer über die enge Tradition hinausstrebenden ernsten Individualität erregt und zur Theilnahme gezwungen. Eine wunderbare Ahnung von einer kommenden tief innerlichen und kühnen Kunst bewegt uns. Nur kurze Zeit, und der strenge Zwang verjährter typischer Gestaltung muß dem zu großen, freien Aeußerungen drängenden lebensvollen und lebenbildenden Geiste weichen. Von Innen, nicht von Außen erwächst solcher Drang — ein Blick in diese noch verschleierten, aber inbrunstvollen Heilandsaugen sagt Dem, der zu sehen versteht, genug hiervon.

Drunten, zu Füßen des Schmerzensmannes, kniet die kleine Figur eines jugendlichen Abtes, betend die Hände gefaltet: „miserere mei deus“. Eine Inschrift giebt an, daß es der „Apt Friedreich von Hirzlach“ war, der das Gemälde in die Kirche gestiftet. Aus Hocker's „Hailsbronnischem Antiquitätenschatz“ weiß man, daß dieser Friedrich von 1346 bis 1361 an der Spitze der Cisterzienserkongregation von Heilsbronn stand. In diesem Zeitraum muß das Bild gefertigt sein.

Eine weiter vorgeschrittene Stufe künstlerischen Vermögens finden wir in keinem sonstigen fränkischen Werke des 14. Jahrhunderts erreicht. Der nächste Schritt führt weit über die erste primitive Richtung der Tafelmalerei hinaus. Eine neue, anders geartete, der alles Vorausgegangene nur der Ausgangspunkt für weitgehende, eingreifende Veränderungen wird, die man schlechtweg gegenüber der zeichnerischen andeutenden älteren die malerische gestaltende nennen darf, setzt ein. Es ist kein Bruch mit dem Vergangenen, sondern bloß eine entschiedene Wendung zu höher gefaßten Aufgaben und Idealen. Derartige stets großen Individualitäten verdankte Entscheidungen sind freilich immer revolutionäre Thaten, von einem höheren Gesichtspunkte aus gesehen aber erscheinen selbst solche nur als die logische und durchaus nicht gewaltsame Entfaltung vorhandener Triebe; nur daß deren geheimes Wachsthum dem geistigen Auge niemals ganz ersichtlich werden kann.

Plastische Modellirung der Gestalten, tief zusammenklingende Farbenwirkung, freiere und wahrere Wiedergabe der Verhältnisse auf Grund genauerer

Beobachtung der Natur und bewußteren Erfassens der Möglichkeiten der Malerei, damit aber zusammenhängend eine nothgedrungene Vervollkommnung und Ausbildung der technischen Mittel kennzeichnet die Werke eines Meisters, die um 1400 etwa zu entstehen beginnen — des Meisters, der den Imhof'schen Altar in der Lorenzkirche geschaffen hat.

Vor ihm treten andere Maler, die etwa gleichzeitig mit ihm thätig waren, abgesehen vielleicht von einem einzigen, der im Zusammenhang mit ihm betrachtet werden soll, ganz in den Hintergrund. Kurz genannt zu werden verdient vielleicht nur noch einer, der, ohne entfernt an Bedeutung sich ihm vergleichen zu lassen, mit viel schwächerer Begabung seinerseits zu einem freieren Stile zu gelangen suchte, aber freilich nicht weit gelangte. Man lernt ihn, und zwar nicht besonders genau, aus zwei Bildern kennen, die beide sehr hoch und an dunkler Stelle aufgehangen sind. Das eine, in der siebenten Kapelle rechts in S. Lorenz stellt Christus in einer Glorie, von vier die Leidenswerkzeuge tragenden Engeln gehalten, darunter die Stifterfamilie dar. Einer Inschrift zufolge, welche besagt: „1406 starb Paulus Stromer und sein huisfrau ym großen sterben der pestlentz", dürfte es noch im ersten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts gefertigt sein, obgleich die Annahme einer späteren Entstehung nicht ganz ausgeschlossen bleibt. Das andere, sehr schwer zu beurtheilen, an einem Pfeiler der Frauenkirche angebracht, zeigt die Auferstehung Christi und eine von dem h. Königspaar Heinrich und Kunigunde empfohlene Stifterfamilie. Ob es thatsächlich von demselben Künstler herrührt, wage ich nicht mit Sicherheit zu sagen, doch ist es stilistisch dem andern verwandt.

Als drittes, den Uebergang von der älteren zur neueren Richtung kennzeichnendes Werk wäre das sehr schwache, hölzern gezeichnete und roh ausgeführte Epitaph der Klara Holzschuherin im Germanischen Museum (Nr. 86) zu erwähnen. Dasselbe hat freilich weiter kein Interesse, als daß es bezeugt, wie lange noch einzelne unbegabte Maler, unbeirrt von den epochemachenden Schöpfungen der gleichen Zeit, an einer gänzlich überlebten Tradition festhielten. Es ist eine Darstellung der Madonna zwischen Katharina und Bernhardin von Siena und trägt die Bezeichnung: „Da man zalt von Cristi geburdt 1426 jar an dem anderen Pfingsttag do verschied Schwester Clara Holzschuerin der got genadt Amen."

Mit einer kurzen Erwähnung ist diesen Arbeiten volle Gerechtigkeit widerfahren. Mit raschen Schritten an ihnen vorüberschreitend, dürfen wir unsere gespannte und ungetheilte Aufmerksamkeit den erhabenen Werken des großen Neuerers zuwenden, welcher sich im Anfang des 15. Jahrhunderts die künstlerische Alleinherrschaft in Nürnberg erringt.





II.

Die Malerei in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts.







1. Berthold, der Meister des Imhof'schen Altares.

Auf einer kleinen Empore in einer linken Seitenkapelle der Kirche S. Lorenz in Nürnberg befindet sich ein Werk, welches als eines der wichtigsten der Nürnberger Malerschule im Anfang des 15. Jahrhunderts schon seit längerer Zeit besonderer Aufmerksamkeit gewürdigt worden ist: der Imhof'sche Altar. Derselbe, jetzt in seine einzelnen Theile zerlegt, enthält in halblebensgroßen Figuren auf Goldgrund als Mittelpunkt die Darstellung der Krönung der Maria, auf den Flügelabtheilungen, von denen, wie es scheint, vier nicht erhalten sind, die Apostel und auf der Rückseite eine früher auf der Burg, jetzt im Germanischen Museum (Nr. 88) aufbewahrte Tafel mit „Christus im Grabe zwischen Maria und Johannes". In feierlicher Ruhe neben einander auf einem mit brokatnem Stoffe verkleideten, einfachen Sitze thronend, gewahren wir auf dem Mittelbilde den Himmelsherrscher und seine Mutter. Die Krone auf dem Haupte, in der Linken das Szepter, in kirschrothes Gewand und Mantel gekleidet, wendet sich Christus mit ernstem Blick des großen, weitgeöffneten Auges zu Maria, die in Blau gekleidet, ein weißes, gefältelt herabhängendes Tuch auf dem Kopfe, sich halb zu ihm wendet, in würdevoller Demuth das Haupt ein wenig senkt und mit inbrünstiger Bewegung die Hände faltet, indeß er ihr die Krone aufsetzt. Zunächst der Gruppe sind auf den Flügeln als empfehlende Patrone der kleinen knieenden Stifter, eines Mannes und dreier Frauen, links der braunbärtige h. Simon (?) mit Buch und Säge in rother Gewandung, rechts der graubärtige, in moosgrünen Mantel gehüllte Thaddeus, das Kreuz auf der Schulter tragend, angebracht. Auf den sechs anderen abgesägten Tafeln, die

an der gegenüberliegenden Wand der Kapelle aufgehangen sind, sieht man den graubärtigen Philippus mit Speer und Buch, in Grün gekleidet, Bartholomäus mit Messer und Buch in Weiß, den bärtigen, alten Jakobus d. J. mit dem Schwert, Andreas mit seinem Kreuz in Roth, Mathias (?) mit dem Beil und den jugendlichen Jakobus mit der Muschel — alle auf blauem Hintergrund. Das Bild im Germanischen Museum zeigt auf rothem Grunde in Halbfiguren Maria und Johannes, welche ganz in Schmerz versunken den im Grabe stehenden Heiland halten. Die Staffel endlich trägt Malereien von einer viel roheren Hand: den h. Leonhardt, Rochus, zwei Frauen, Ulrich, Laurentius und einen Bischof. Im Schreine befindet sich aus Holz geschnitzt das Abendmahl.

Ein tiefer Ernst, eine großartige Feierlichkeit, ein schlichter, gehaltener, aber starker Empfindungsausdruck sind die hervorragenden Eigenschaften dieses bedeutenden Kunstwerkes. Hoch entwickeltes Schönheitsgefühl und zugleich kraftvolles Streben nach Monumentalität und Erhabenheit sind seinem Schöpfer zu eigen gewesen. In Stellung und Bewegung, in der Bildung der Köpfe und der Gestalten, der Gewandung, der Farbenwahl und -anordnung: in Allem spricht sich sein Sinn für das Große und Würdevolle, für einen idealen Stil aus. Suchen wir uns dessen Merkmale im Einzelnen etwas näher zu bestimmen. Die Gestalten sind durchweg sehr untersetzt, die Köpfe im Verhältniß zur Figur groß, die Oberkörper lang, die Extremitäten kurz, zuweilen wie bei Christus auf dem Mittelbilde sogar verkümmert, die Schultern fallen stark ab, die Hände, deren Gelenke durch weiß aufgehöhtes Licht stark betont sind, haben knochige, fast ganz fleischlose, zugespitzte Finger und die Füße sind breit, mit starken, etwas gekrümmten Zehen, flossenartig bewegt. Der Kopftypus zeigt mittelhohe gerade Stirne, entschieden hervortretende Oberaugenknochen, große, dunkle, lebhaft blickende Augen, feine, geschwungene Brauen, eine energisch profilierte, lange, scharfrückige, ein wenig gebogene Nase mit wohlgebildeten Flügeln, einen ausdrucksvoll bewegten Mund mit voller Unterlippe, ein kurzes, kräftiges Kinn. Das weiche, sich wellende Haar legt sich zumeist über das Ohr, häufig wölbt es sich bei den Männern mähnenartig über der Stirn und fluthet dann breit gelockt in den Nacken. Aehnlich weich und fließend bewegt sind die Bärte. Die Gewänder, aus schmiegsamen Stoffen, in langgezogenen Falten fallend, erinnern noch an die Bildwerke in den Portalen gothischer Kirchen, während die Haltung der Figuren kaum mehr Etwas von der unruhigen Bewegtheit und Ausbiegung derselben hat. Die gesammte Farbenstimmung ist eine tiefe, kräftige, im Vergleich zu den Kölnischen Bildern dieser Zeit gedämpfte und sticht ins Braune: charakteristisch ist neben einem Kirschroth und gesättigten Blau namentlich das Braunroth und das Moosgrün. Das Inkarnat ist bräunlich, mit grauen Schatten modellirt und im Lichte kühl weißlich gehöht. Maria hat einen helleren Fleischton mit rosigem Anhauch.



Meister Berthold.

Die Krönung der Maria und Apostel.

Der Imhof'sche Altar in S. Lorenz zu Nürnberg.

(S. 19.)

Nach einer photogr. Aufnahme von Ferd. Schmidt in Nürnberg.



Der Abstand, welcher dies höchst eigenartige Werk von den älteren Erzeugnissen der Nürnberger Maler im 14. Jahrhundert trennt, ist ein sehr bedeutender. Sein Verfertiger gehört zu jenen großen, genialen Künstlern, welche, von den hergebrachten Gewohnheiten sich befreiend, in ein direktes und unabhängiges Verhältniß zur Natur treten — zu jenen erlauchten, zur Herrschaft berufenen Geistern, die, so verschieden geartet sie sein mögen, auf so verschiedenen Gebieten sie sich bethätigen, in so verschiedenen Formen sie sich äußern mögen, doch in dem Einen Alle verwandt sind: in der Begabung mit einer ungemeinen Kraft starker, unmittelbarer Anschauung der Natur, einer Kraft, deren durchaus nothwendige Bethätigung dann das eigene Schaffen ist. Das neue Sehen ruft neue Formen der Darstellung in's Leben und die Noth, in welche das künstlerische Wollen durch die Unzulänglichkeit der hergebrachten Darstellungsmittel sich versetzt sieht, macht erfinderisch auch in Bezug auf diese. Die großen Neuerer auf dem Gebiete der Malerei haben zumeist nicht bloß in ungewohnter Weise die Außenwelt nach Gestalten, Licht und Farbe erfaßt, sondern zugleich bisher unbekannte technische Verfahren erfunden.

Vergleicht man den Imhof'schen Altar mit den Nürnberger Tafelbildern des 14. Jahrhunderts, so möchte man wie gesagt die Verschiedenartigkeit des Eindrucks zunächst in ganz einfacher Weise dahin präzisiren, daß man im Gegensatz zu jenen im Stile der Wanddekoration gehaltenen Werken in dem späteren Bilde eine ausgesprochen bildnerische Richtung findet. Dort, wie wir gesehen haben, im Wesentlichen die Beschränkung auf ein Hervorheben der Umrisse, zu deren bloßer Ausfüllung in naiv andeutender Weise die Farbe verwendet wird, hier das Bestreben, durch Modellirung der Töne, durch Abstufung von Licht und Schatten mittelst der Farbe die dargestellten Figuren körperlich plastisch zu bilden. Möglich aber wurde dieses Abrunden der Formen, dieses Vortreten- und Zurückspringenlassen der einzelnen Theile nur durch die Anwendung von Farben, deren Bindemittel das Verschmelzen und Verarbeiten der Töne erleichterte, zugleich durch das fleißige Auftragen von Farbenschicht auf Farbenschicht. An Stelle der in der älteren Malerei gebräuchlichen flüssigen Malweise tritt eine solidere Anwendung zäheren Farbenstoffes, an Stelle lichterer Stimmung eine volle, wuchtige Farbenharmonie, die freilich des Glanzes und der Leuchtkraft, wie sie den gleichzeitig in Oel gemalten Werken der van Eyck's eigen ist, sowie des reichen Wechsels und der heiteren Transparenz, welche den Kölnischen Bildern des sogenannten Meisters Wilhelm und seiner Schule einen so zauberischen Reiz verleiht, entbehrt.

Aber dieses malerische Element bildet nur die eine Seite der Betrachtung; was nicht minder in's Gewicht fällt, ist die Naturbeobachtung, soweit sie sich in der Darstellung der menschlichen Gestalt äußert. Offenbar macht sich in den untersetzten Proportionen derselben eine gewisse auf den Vergleich der Wirk-

lichkeit sich stützende Reaktion der künstlerischen Anschauung gegen das übermäßig Schlanke, als das durch die Tradition geheiligte Schema der Verhältnisse, bemerkbar, wobei aber das Streben nach Realität der Erscheinung den Künstler seinerseits zur Uebertreibung führt. Wir werden übrigens später sehen, daß er in dieser Beziehung sich nicht immer gleich bleibt. In Stellung und Bewegung sucht er, wiederum im Widerspruch zu der vorangehenden Zeit, Ruhe und Sicherheit: seine Figuren stehen gerade und fest auf den Füßen, ihre Gesten sind gehalten, die Bewegungen des Hauptes gemessen. Ein durchaus überraschendes Studium der Natur aber tritt in den Köpfen hervor. Der kraftvoll, übrigens durchweg auch im Körper, betonte Knochenbau, die energische Ausladung der Nase, die natürliche und mannichfaltige Bildung der Haare, die Lebhaftigkeit der dunklen Augen: in jedem Zuge verräth sich der scharfe und kühne Blick, mit welchem der Meister die menschliche Erscheinung erfaßte: nur unter den Nürnberger Bildhauern des 14. Jahrhunderts und zwar speziell in jenen Meistern, welche den plastischen Schmuck der Vorhalle der Frauenkirche und des „Schönen Brunnens" ausgeführt haben, findet man anscheinend bei einer ersten Umschau hierin, wie in manchen anderen Einzelheiten, seiner würdige Vorgänger.

Bei allem diesem Streben nach Lebenswahrheit und -natürlichkeit aber hält der Künstler doch an einem idealen Stile, an der strengen Gesetzmäßigkeit der früheren Kunst, wie sie durch die Unterordnung der Malerei unter die Gesetze und Bedingungen der Architektur ausgebildet worden war, fest. Nicht allein in der symmetrischen Anordnung der Komposition, in der alterthümlich kunstvollen Drapirung der idealen Gewänder in rhythmisch sich wiederholenden Falten, in der statuarischen Absonderung der Gestalten von allen Anzeichen realer landschaftlicher oder häuslicher Umgebung (sieht man von einem zuweilen vorkommenden mit Gras und Blumen bewachsenen Boden ab) offenbart sich dies monumentale stilistische Element, sondern — wenn auch vielleicht in nicht gleich hohem Grade — in der Bildung der Gesichtstypen. Alle Naturbeobachtung muß sich doch einem eingeborenen, mit Bewußtsein gepflegten Schönheitsideale, einer allgemeinen Idee von der menschlichen Erscheinung anbequemen; ja, dieser Zwang geht so weit, daß selbst die Figuren, welche den Anspruch auf volle Portraitähnlichkeit erheben: die Stifter, wohl in Bezug auf Alter und Tracht, was aber die charakteristische Wiedergabe ihrer Gesichtsformen betrifft, nur sehr wenig individualisirt erscheinen. — So verbindet sich ein ausgesprochenes, großartiges Gefühl für kirchlich architektonischen Stil in der Kunst des Meisters des Imhof'schen Altares mit der kühnen, verständnißvollen Naturbeobachtung zu einer feierlich lebensvollen Wirkung: zugleich Erfüllung des mittelalterlichen Ideales und Einführung einer auf neue Prinzipien sich gründenden Richtung bezeichnet sie einen entscheidenden Wendepunkt in der Geschichte der Nürnberger Malerei.

Um welche Zeit nun tritt derselbe ein? dies ist die nächste Frage. Noch Waagen und mit ihm Kugler glaubte die Entstehungszeit des Altares etwa in die sechziger Jahre des 14. Jahrhunderts verlegen zu müssen, irregeführt durch den Vergleich mit den Skulpturen der Frauenkirche und die gänzlich irrthümliche Meinung, der doch offenbar später gemalte Tucher'sche Altar in derselben Kirche sei 1385 gestiftet worden. Dann aber vertraten Passavant und v. Rettberg eine Ansicht, die vielleicht von Hilpert stammt, der in seiner „Beschreibung der Lorenzkirche" die Behauptung aufstellte, der knieende Stifter sei der 1449 gestorbene Kunz Imhof. Die Folgerung, die sich hieraus ergab, war die, daß das Gemälde zwischen 1418 und 1422 entstanden sein müsse, da man auf demselben Jenes drei ersten Frauen (die dritte heirathete er 1418), nicht aber die vierte, eine Volkamerin, mit der er sich 1422 vermählte, sähe. Hotho und Schnaase, die darauf hinwiesen, daß diese Angaben durchaus nicht wirklich begründete, sondern rein hypothetische seien, wollten das Bild, der Erstere noch in das 14. Jahrhundert, der Letztere in die Zeit um 1400 verlegen; Woltmann-Woermann und Janitschek hielten an Passavant's Meinung fest.

Woher der Pfarrer Hilpert die Nachrichten, daß Kunz Imhof der Stifter sei und daß er viermal vermählt gewesen, habe, vermag ich nicht zu sagen. Schon v. Rettberg selbst bemerkte, daß Biedermann in seinem „Geschlechtsregister der Nürnberger Familien" nur zwei Frauen des Konrad Imhof anführe, nämlich Elisabeth Schatzin, vermählt 1418 und gestorben 1421, und Klara geborene Volkamerin, vermählt 1422, gestorben 1439. Das Schatzische Wappen unter einer der Stifterinnen würde allerdings für die Annahme, der Dargestellte sei Kunz Imhof, sprechen, und damit würde die Datirung 1418 bis 1422 zu Recht bestehen bleiben, mögen nun die beiden anderen Frauen wirklich, wie Hilpert will, frühere Gattinnen oder etwa andere Mitglieder der Familie sein. Daß das Werk in den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts entstanden sein muß, scheint sich mir ganz unzweifelhaft aus dem Vergleiche sowohl mit anderen datirten Arbeiten dieser Zeit, als auch mit den wenigen uns erhaltenen Tafelbildern aus dem Ende des vorhergehenden Zeitraumes zu ergeben.

Mit dem aus unserer Betrachtung gewonnenen deutlichen Bilde der stilistischen Merkmale des Imhof'schen Altares treten wir nunmehr an die Untersuchung heran, ob nicht andere Werke desselben großen Meisters erhalten sind, und welche weitere Belehrung wir aus denselben über ihn schöpfen können. Die bisherigen Forschungen sind nicht über die einfache Erwähnung der Thatsache hinausgekommen, daß eine Anzahl Bilder, welche allgemein die Stufe dieser Richtung vertreten, erhalten sind. Man nannte das Altarwerk der Berliner Gallerie, die Stromer'sche Gedächtnißtafel von 1406, die zum Andenken der Frau Riemensniderin nach 1409 gestiftete, eine Imhof'sche Madonna, den „Tod der Maria", den „Christus in der Kelter", den Deokarusaltar (alle in

S. Lorenz), die Gedächtnißtafel der Prünsterin in der Frauenkirche und einige andere mehr. Bei Hotho und Waagen namentlich findet man mit Sorgfalt eine Anzahl der wichtigeren noch in Nürnberg aufbewahrten Gemälde registrirt, ohne daß jedoch der Versuch gemacht wäre, einzelne Meister zu unterscheiden. Nur auf die verwandtschaftlichen Elemente, die ihnen gemeinsam sind, wird aufmerksam gemacht.

Ist aber der Meister des Imhof'schen Altares wirklich ein so großer Künstler, so dürfen wir getrost annehmen, daß andere von seiner Hand ausgeführte Gemälde noch heute zu erkennen und nachzuweisen sein müssen. Und dem ist in der That so, ja die Anzahl seiner erhaltenen Bilder ist eine recht stattliche.

Zwei größere Altarwerke sind es, die zunächst eine genauere Beachtung verdienen: das eine im Berliner Museum, die sogenannten Deichsler'schen Altartafeln, ist wiederholt besprochen, seinem künstlerischen Werthe nach gewürdigt, ja kürzlich in trefflichem Holzschnitte von Janitschek in seiner „Geschichte der deutschen Malerei" publizirt, das andere: ein mächtiger Altar, aus der Franziskanerkirche in Bamberg stammend, jetzt im Münchener Nationalmuseum in sehr ungünstigem Lichte aufgestellt, nur flüchtiger Erwähnung für werth gehalten worden.

Die unverkennbare Aehnlichkeit, welche in Zeichnung und Farbe die beiden innen und außen bemalten Flügel der Berliner Gallerie (N. 1207—1210) mit dem Imhof'schen Altar aufweisen, wurde mehrfach betont. Hotho in seiner „Malerschule Hubert's van Eyck" sah in ihnen die einzige nachweisbare Arbeit eines direkten Schülers unseres Künstlers. Seinem Urtheile, daß sie in Zeichnung und Ausführung dem Bilde in S. Lorenz nachständen, vermag ich mich nicht anzuschließen, vielmehr finde ich alle bis auf die kleinsten Eigenthümlichkeiten jenes Werkes wieder. Nur daß die Verhältnisse hier allerdings schlanker, die Stellungen um ein Weniges mehr geschwungen, die Köpfe wenigstens bei zwei Figuren stärker in jener etwas alterthümlich empfindungsvollen Weise geneigt sind. Diese Abweichungen wollen aber gegenüber der sonst mit auffallender Bestimmtheit wahrnehmbaren Uebereinstimmung Nichts besagen: vielmehr dürften sie in einfachster Weise daraus zu erklären sein, daß die Altarflügel in einer anderen und zwar höchst wahrscheinlicher Weise früheren Zeit als die Imhof'schen Tafeln entstanden sind. Dargestellt sind die Madonna und drei Heilige. Auf der linken Außenseite steht Maria, das nackte Kind auf dem linken Arme, in der Rechten einen Apfel, in braunrothem Gewande und ebensolchem, grünausgeschlagenen Mantel, eine Krone auf dem gelbblonden Haare, auf Rasenboden. Christus, sehr schlank und zierlich gebildet, mit rundlich gelocktem Haar, streckt mit lebhaft natürlichem Blick die Aermchen aus, sie zu umhalsen, indeß sie in stillem, ernsten Sinnen niederblickt, ein ergreifendes Bild edler, unschuldsvoller Weiblichkeit. Neben ihr auf der rechten Außenseite



Meister Berthold.

Die Kreuzigung Christi.

Mittelbild vom Bamberger Altar im National-Museum zu München.

(S. 26.)

Nach einer photogr. Aufnahme der Verlagsanstalt für Kunst u. Wissenschaft in München.



gewahrt man in seiner Dominikanertracht, die Todeswunde im Haupte, in der Rechten das erhobene Schwert, das sie geschlagen, in der Linken einen Krückstock, den Ausdruck tiefen Ernstes in dem bartlosen Kopf Petrus Martyr, regungslos wie ein Träumer, der aus einem anderen Reiche in diese Welt versetzt worden. Unter gothischen Baldachinen auf niederen Postamenten treten uns auf den Innenseiten der Flügel die hl. Elisabeth und Johannes der Täufer entgegen. Elisabeth in blauem Gewande, blauem, roth ausgeschlagenem Mantel und weißem Kopftuch, mit dem linken Arme im Mantel gesammelte Brote tragend, reicht mit einer mitleidvollen Kopfbewegung einem kleinen, auf seine Krücke gestützten Bettler, der gierig die Hand ausstreckt, ein Brot. Voll Liebe sucht ihr seelenvoller Blick das Elend, das ihre mildthätige Hand lindert, zu trösten. Gleich ihr das Haupt neigend, aber verloren in schmerzensreiches Gedenken der leidenvollen zukünftigen Erlöserthat, weist Johannes auf das Lamm mit der Siegesfahne, das er auf einem Buche hält. Sein wirrgelocktes Haar zeugt von dem einsam wilden Leben, das er geführt; der lange, spitz zulaufende Bart hängt weit auf die Brust herab; um das gelbe Fell hat er einen rothen, blau ausgeschlagenen Mantel geschlungen. — Der Hintergrund der Innenseiten ist golden, derjenige der Außenseiten, offenbar, wie schon Hotho bemerkt hat, später erneuert, blau mit goldenen Sternen.

Auch über die Geschichte dieses herrlichen Werkes, das wahrlich an Größe der Konzeption, an Tiefe und Würde der Empfindung, ja auch an malerischer Vollendung durchaus mit dem Imhof'schen Altar wetteifert, sind wir nicht nach Wunsch unterrichtet. Die Angaben Waagen's widersprechen sich. In einer handschriftlichen Notiz nämlich, wie wir aus dem Berliner Katalog ersehen, berichtet er, daß die Flügel von einem Altar in der ehemaligen Dominikaner- oder Predigerkirche zu Nürnberg stammen, der von einem Berchtold Deichsler gestiftet worden sei; auf einem Brette des geschnitzten Mittelstückes des Altars sei der Name Berchtholb Deychsler zu lesen gewesen. Das „Handbuch" Waagen's dagegen bringt die Angabe, daß nach urkundlicher Nachricht jener Altar von der Familie Deichsler im Jahre 1400 in die Katharinenkirche zu Nürnberg gestiftet worden sei. Aus den Wappen, welche die der Familien Deichsler und Zenner sind, geht hervor, daß es sich in der That um eine Deichsler'sche Stiftung handelt; welche der Waagen'schen Angaben aber ist die richtige? Die größere Genauigkeit spricht für die erstere: von einem Berchthold Deichsler, der 1418 oder 1419 gestorben ist, wissen wir. Auch finden wir in v. Murr's „Beschreibung von Nürnberg" in der Katharinenkirche kein Werk genannt, in dem man unseren Altar vermuthen könnte, freilich auch in der Predigerkirche nicht, man müßte denn, ohne sich an der allerdings angesichts der Altarflügel auffallenden Diminutivform: „Altärlein" zu stoßen, das „Deichsler'sche Altärlein in der Behaimischen Kapelle" mit unserem Werke

identifiziren wollen. Die Berechtigung dazu ist durchaus vorhanden, da v. Murr wiederholt Altäre dieser Größe als „Altärlein" bezeichnet, z. B. den später zu erwähnenden Altar mit den Passionsszenen in der Predigerkirche. So lange uns die urkundliche Quelle Waagen's unbekannt bleibt, scheint es jedenfalls gerathen, wenigstens daran festzuhalten, daß Berthold Deichsler der Stifter war, der Altar daher nicht später als 1419 entstanden sein kann. Und diese sehr ungefähre Zeitbestimmung würde mit dem Resultate der kritischen Untersuchung übereinstimmen, daß er früher als der Imhof'sche anzusetzen sei. Für Berlin erworben wurde er im Jahre 1844.

Eine sichere Datirung läßt nun aber das dritte große Werk des Meisters: der Bamberger Altar im Nationalmuseum zu München, der aus der Sammlung v. Reider erworben wurde, zu. Auf demselben befindet sich nämlich, jetzt etwas durch den Rahmen verdeckt, die Jahreszahl 1429. Es ist eines der nach den äußeren Dimensionen und nach der künstlerischen Bedeutung mächtigsten Altarwerke des 15. Jahrhunderts in Deutschland. Hier lernen wir den Künstler von einer neuen Seite, als Schilderer dramatischer Vorgänge, kennen. Es wird uns nach dem Einblick, den wir in sein Wesen gethan, nicht befremden, gewahren wir auch in den Darstellungen des Leidens Christi nicht heftige Erregung, leidenschaftliche Bewegungen, gewaltsamen Empfindungsausdruck, sondern das Streben nach höchstem Maß und Würde, jenes stilistische Gefühl für die Ruhe selbst in der Bewegung, für die Beschränkung im momentanen Ausdruck der Seelenerregung, kurz für das Dauernde, ideal Bildmäßige. Selbst die Schergen und Peiniger Christi sind nicht, wie es später so allgemein üblich wird, übertrieben karrikirt, finden wir auch bisweilen schon jene Köpfe mit den kurzen, aufgeworfenen Nasen, welche das typische Kennzeichen der Bestialität werden. Auch hier Mäßigung und Scheu vor dem häßlich Übertriebenen und kleinlich Widerwärtigen. Vielmehr tritt uns von Neuem überraschend durchweg eine großartige, kühne Gestaltungskraft entgegen: vergebens dürfte man in der deutschen Malerei des 15. Jahrhunderts sonst Figuren von dieser monumentalen Größe, dieser freien Schönheitsbildung, dieser Breite der Zeichnung suchen. Der Künstler wetteifert mit seinen Zeitgenossen in Italien.

Das Hauptbild stellt die Kreuzigung dar: in der Mitte am Kreuze die lange, hagere Gestalt des Heilands mit wenig eingezogenen Hüften, zu seinen Füßen Magdalena mit wallendem Haar den Stamm umschlingend. Links die stehende Maria ohnmächtig werdend, von einer Frau und Johannes gehalten, der mit schmerzlichem Blick zu Christus aufschaut; neben dieser Gruppe noch vier Frauen, hinter ihnen Longinus, die Lanze im Arme, in Anbetung versunken, von drei Soldaten gefolgt, neben ihm der Mann mit dem Ysopstab. Rechts vom Kreuze ein in Stahl gewappneter Hauptmann, der eine Schaar von Hellebarden tragenden Kriegern auf den Gekreuzigten hinweist; vorne vier

Knechte, die um das Gewand würfeln. Neben dem Kreuze sind in mittelalterlicher Weise Sonne und Mond mit menschlichen Gesichtern angebracht. Auf der Innenseite des linken Flügels erblickt man die Kreuztragung. Von einem Schergen am Strick, der um den Leib geschlungen ist, nach vorwärts gezerrt, von einem anderen, der das um den Hals geschlungene Seil hält, mit einem Stocke bedroht, schreitet Christus mit seiner schweren Bürde, die ihm ein kleiner Mann mit grauem Bart, Simon von Kyrene, tragen hilft, nach rechts. Sein Blick sucht die Gruppe schmerzverzehrter Frauen, die links vor dem Stadtthor steht: die Mutter, die Marien und Veronika, die das Schweißtuch hält.

Auf dem anderen Flügel ist die Kreuzabnahme gegeben. Zwei auf Leitern stehende Männer lassen den Leichnam hernieder: der eine rückwärts läßt den von einem Tuche gehaltenen Oberkörper sich senken, der andere vorne faßt denselben unter den Armen. Ein Knabe auf der hinteren Leiter reicht die Dornenkrone einem Krieger herab, ein bei dem Kreuze stehender Mann löst die Nägel aus den Füßen. Links vorne kniet Maria, von Johannes und zwei Frauen gehalten; hinter ihnen stehen andere Frauen. Von rechts sind zwei Männer hinzugetreten, deren einer den anderen auf den Vorgang aufmerksam macht.

Zwei weitere Szenen der Passion enthalten die Rückseiten der Flügel. Auf der des linken gewahrt man Christus sitzend, wie ihm von zwei Männern mit Stäben die Dornenkrone aufgedrückt wird. Zwei andere erheben den Arm zum Schlage, indeß noch zwei, der eine knieend, ihn verhöhnen. Im Mittelgrund rechts stehen zwei Figuren, vielleicht Pilatus und seine Frau. — Das Gegenstück zeigt den dornengekrönten Schmerzensmann auf Stufen vor der gothischen Gerichtshalle von Pilatus als ihren König einer Anzahl Männern gewiesen, unter denen ein Pharisäer mit weit aufgerissenen Augen und erhobenen Händen besonders hervortritt.

Die Predellabilder, von roher Hand gemalt, sind erst später hinzugefügt worden.

Der Imhof'sche, der Deichsler'sche und der Bamberger Altar sind fraglos die Hauptwerke eines und desselben großen Künstlers. Zu verschiedenen Zeiten entstanden, mögen sie im Einzelnen, namentlich in der malerischen Behandlung, die später offenbar breiter wird, etwas von einander abweichen, in allen wesentlichen stilistischen Merkmalen stimmen sie durchaus überein. Von ihnen ausgehend, wenden wir uns nun zu einer Reihe von anderen Gemälden, die denselben Stil, wenn auch theilweise etwas modifizirt, zeigen. Unter sich sind sie alle so verwandt, daß kein Zweifel darüber aufkommen kann, daß sie von derselben Hand gemalt sind; es frägt sich nur, ob der Meister des Imhof'schen Altars selbst oder ein ganz in seinen Fußstapfen schreitender Schüler

ihr Verfertiger ist. Ist das Erstere der Fall, so hätten wir hier eine spätere Entwicklung seiner Kunst vor Augen — und damit stimmt die bei den meisten Bildern mögliche Datirung, — im andern Falle aber eine Nachahmung seiner Manier.

Ich gestehe, Anfangs der Ansicht gewesen zu sein, es handele sich um einen Schüler und Nachfolger, nach wiederholter Prüfung und Vergleichung aber die Ueberzeugung gewonnen zu haben, daß alle diese Werke Arbeiten der späteren Lebenszeit unseres Künstlers sind, und zwar wurde ich hierfür besonders durch ein Gemälde bestimmt, das ich bei mehrfachen Besuchen von Nürnberg das eine Mal dem Meister, das andere Mal dem Schüler zuzuschreiben mich gedrängt sah. Immer festhaltend an der Existenz dieses Schülers, den ich nach seinem Werke den „Meister des Deokarusaltars" getauft hatte, gerieth ich in zunehmende Verwirrung, da ich die verwandtschaftlichen Beziehungen zu dem Bamberger Altar als so nahe erkannte, daß es fast unmöglich erschien, denselben als von einer andern Künstlerhand ausgeführt sich zu denken. So wäre denn der Bamberger Altar von dem „Meister des Deokarusaltars"? Alle Folgerungen schlossen sich wieder in einem verhängnißvollen Ring, der erst durchbrochen wurde, als ich an der Identität des Künstlers, welcher den Imhof-schen Altar mit demjenigen, welcher den Altar in St. Jakob verfertigt, nicht mehr zweifeln zu können glaubte, und hinter der Maske des Deokarusmeisters die Züge seines vorgeblichen Lehrers entdeckte. Ungezwungen ergab sich nun die durchaus wahrscheinliche Geschichte einer künstlerischen Entwicklung, welche durch ein offenbar langes Leben sich hinzog. Gern aber sei es von Vorn-herein zugegeben, daß die Möglichkeit einer anderen Auffassung nicht ganz ausgeschlossen bleibt: sie würde dann etwa so lauten müssen, wie ich sie mir im Beginn meiner Studien zurechtgelegt, und die Geschichte erzählen von zwei Malern, einem älteren, der einen neuen großen Stil geschaffen, und einem jüngeren, der als sein Schüler sich so denselben zu eigen gemacht, daß er, den-selben übernehmend, in fast unmerklicher Weise ihn allmählich modifizirt habe.

Eine kurze Charakterisirung der Merkmale dieser Bildergruppe hat sich auf Das zu beschränken, was von den oben bereits angeführten Stileigen-thümlichkeiten etwa abweicht. Alles eingehend dort über den Gesichtstypus, die Bildung der Gestalt Gesagte behält sein Recht. Zu bemerken ist nur, daß die Figuren öfters noch kürzer in den Verhältnissen erscheinen, die Gewandung freier geworden, weniger alterthümlich gefaltet ist, was schon auf dem Bam-berger Altar auffällt, die Hände wiederholt etwas fleischiger, die Finger ein wenig kürzer gebildet, die Farben nicht mehr ganz so schwer und tief ge-halten sind, was gleichfalls auf dem Bilde von 1429 wahrzunehmen war, das Braun des Inkarnats lichter geworden, ja mehrfach einem mehr grauen Ton ge-wichen ist, auch die Glanzlichter nicht mehr in so scharfen Kontrast zum

Fleischton gesetzt sind, wie dies am Auffallendsten auf den frühen Deichsler'schen Altarflügeln, etwas schwächer auf dem Imhof'schen, am wenigsten auf dem Bamberger Gemälde sich zeigte. Rechnet man dazu eine größere Breite der Behandlung, so gewinnt man eine annähernde Anschauung von der späteren Stilwandlung des Meisters. Was dieser an Kraft und Konzentration der Farbe verliert, gewinnt er an größerer Einheitlichkeit der malerischen Stimmung und einer mehr flüssigen Vertriebenheit der Töne. Die erworbene große Fertigkeit der Hand, die man aus allen diesen Werken herausspürt, gereicht freilich dem Eindruck derselben nicht zum Besten. Die Wirkung kommt derjenigen der früher besprochenen, was Kraft des Kolorits und Würde der Gestaltung betrifft, nicht gleich, bleibt ihnen auch der Stempel der Meisterschaft aufgeprägt. Mit dem Wachsen seines Ruhmes wird vermuthlich auch die Zahl der Aufträge, die der Maler erhielt, gewachsen sein. Daß seine Kunst als die des ersten Künstlers in Nürnberg gesucht war, lehrt uns die im Verhältnisse zu den Arbeiten sonstiger geringerer Maler große Zahl seiner erhaltenen Tafelbilder.

Alle die nunmehr zu besprechenden Werke sind in den dreißiger und vierziger Jahren entstanden. Wir wenden uns zunächst zu dem Altar in der Sakristei von St. Jakob, der, obwohl nicht datirt, als dem Bamberger nahe verwandt in den Anfang dieses Zeitraumes angesetzt werden darf.

Vor einem Brokatteppich sitzt auf dem mit einem Kissen belegten Thron Maria in blauer Gewandung und weißem Kopftuch und hält das nackte Kind, welches der heiligen Katharina den Ring ansteckt. Links von dieser sind Barbara, den Kelch mit Hostie haltend, und Margarethe, den Drachen beschwörend, rechts ein Papst mit Buch und Stab, der Bischof Nikolaus mit den drei goldenen Kugeln in der Hand, und der heilige Egidius, die Hindin zu seinen Füßen, zu sehen. Auf zwei Flügeln, die an der Wand gegenüber angebracht sind, werden acht Heilige dargestellt; die vier links alle jugendlich in höfisch reicher Tracht: Eustachius, das Hirschgeweih tragend, Pantaleon mit einem Nagel im Kopf und Nägelmalen in den Händen, Sebastian, auf dem Kopfe einen Hut mit Krone, in den Händen drei Pfeile, und Georg, mit langem wehenden Haar, im Harnisch und die Fahne mit rothem Kreuz haltend. Auf dem rechten Flügel der hl. Leonhardt mit der Fußkette und dem Buch, in brauner Kutte, der Bischof Erasmus mit den Attributen seines Martyriums, ein Bischof mit Buch und Stab und Christophorus, das Christuskind auf der Schulter. Der Hintergrund ist golden, der Boden mit Gras und Blumen bewachsen. Das Bild zeichnet sich durch besonderen Reichthum der Farben aus: namentlich macht sich eine Vorliebe für Wiedergabe von glänzenden Brokatstoffen geltend, deren Leuchtkraft durch die Zusammenstellung mit einem kräftigen Blau und Roth gesteigert wird. Auch das blonde Haar hat einen goldigen Schimmer. Die Figuren sind hier besonders kurz und gedrungen gehalten; das lebhaft be-

wegte Kind ist von fast italienisch weichen und gefälligen Formen. Große Anmuth und Zierlichkeit zeichnet die Frauen, ein Zug kindlicher Naivetät die Männer aus.

Die Schaar der Heiligen, welche sich um die Mutter Gottes schaart, ist ohne Zweifel die Genossenschaft der vierzehn Nothhelfer, nach welcher Auffassung dann die zwei Bischöfe als hl. Blasius und Achatius zu deuten sein dürften. Die Vermuthung möchte wohl nicht zu gewagt erscheinen, daß das Werk, das von v. Murr bei seiner Beschreibung der Kirche S. Jakob nicht erwähnt wird, dasselbe ist, welches er in S. Jobst gesehen hat und folgendermaßen beschreibt (S. 363): „Nahe an der Kanzel ist ein Altärlein, darauf die heilige Jungfrau mit dem Kinde ist, vor ihr kniet St. Katharina. Auf dem rechten Altarflügel ist ein Heiliger, auf dem linken St. Margaretha. Unten sind die vierzehn Nothhelfer gemalet. Außen ist an dem rechten Altarflügel ein Heiliger, an dem linken die heilige Agnes".

Stimmt die, wie gewöhnlich, sehr flüchtige Beschreibung auch im Einzelnen nicht ganz überein, so kann dies doch an der Identifizirung der beiden Werke nicht hindern, umsomehr als man sich den Altar von S. Jakob kaum anders zusammengesetzt denken kann als derart, daß die beiden Flügel mit den acht Heiligen unter den andern Tafeln angebracht waren. Da aber S. Jobst erst 1451 erbaut worden ist, kann er nicht ursprünglich für diese Kirche gemalt sein, sondern ist vermuthlich aus einer andern — vielleicht nach der Darstellung der Verlobung Katharina's aus S. Katharina — in sie übergeführt worden, um später, nach Aufhebung von S. Jobst, nach S. Jakob zu gelangen. Ueber die Stifter vermochte ich, da keine Wappen vorhanden sind, nichts zu erfahren. War dieses Werk vielleicht als Weihgeschenk eines verzweifelten Gemüthes den rettenden heiligen Helfern in jenem für Nürnberg so furchtbaren Jahre 1437 dargebracht worden, als die große Seuche an dreizehntausend Menschen hinraffte, oder als Ausdruck des Dankes für die glückliche Errettung einer Familie aus der großen Gefahr? Vielleicht spricht für diese Deutung der Umstand, daß unter den Nothhelfern der gegen die Pest angerufene Patron, der hl. Sebastian, sich befindet, der sonst nicht zu ihnen gezählt wird. Er ist an Stelle des hl. Vitus gerückt. Wenn auch sonst die Heiligenzusammenstellung etwas von der späteren der Nothhelfer abweicht, da statt Cyriakus und Dionysius: Adjutor und Nikolaus erscheinen, so darf uns dies nicht in gleichem Maße befremden, da dies auch auf einem Holzschnitt der Weigeliana aus der Zeit um 1460 (I, 182, Nr. 110) der Fall ist. Als Befreier von der Hungersnoth würde des hl. Nikolaus Aufnahme unter die Nothhelfer bei einem zu Zeiten der Seuche geweihten Bilde sehr begreiflich erscheinen — weniger leicht ist die Wahl des hl. Adjutor zu erklären, will man sich nicht einfach an die Bedeutung seines Namens halten.

Möglich also, wenn nicht wahrscheinlich, daß der Altar von S. Jakob 1437 entstanden und auf uns gekommen ist als ein beredteres Zeugniß namenloser Angst und heißer Dankbarkeit jener Tage, als es die kurzen Zeilen sind, die in den Chroniken von dem großen Sterben künden. Ist dem aber so, dann gingen vielleicht zwei andere Bilder ihrer Entstehung nach ihm voraus. Das eine, dem Gedächtniß des 1433 gestorbenen Hans Glockengießer geweiht, befindet sich in der zweiten Kapelle rechts in S. Lorenz (N. 11 des jetzigen Führers) und stellt den Tod der Maria dar. Vor ihrem in schräger Perspektive gesehenen Bette, um das sich die Apostel versammelt haben, kniet sie an einem Betstuhl — im Gebet scheint ihr das Leben zu entweichen, denn besorgt streckt Johannes über das Lager hinweg die Hände nach ihr aus, sie zu halten. In der Höhe aber schließt in einer Glorie der von Engeln umgebene Heiland die in Gestalt eines Kindes gebildete Seele in die Arme. An der Annahme, daß das Bild gleich nach dem Tode des Stifters entstanden sei, zu zweifeln, liegt kein Grund vor. Das andere Gemälde: die Geburt Christi, ist vermuthlich 1434 gefertigt und zum Gedächtniß der Walpurg Prünsterin in die Frauenkirche gestiftet worden, von wo es vor nicht langer Zeit in das Germanische Museum gebracht wurde (N. 87). Die schildförmig gebogene Form erklärt sich aus seiner Bestimmung, an einem der Pfeiler der Kirche aufgehangen zu werden. Die erhaltene Umschrift lautet: anno dm m° c c c c un in dē XXXIIII jar am erchtag noch sant mertins tag do v' schid fraw walpurg dy steffan prunsterin. Maria, eine schmächtige Figur in einfachem, blauem, anliegendem Kleide mit schlichtem blonden Haar kniet in einer Hütte anbetend vor dem Christuskinde, das in einer Mandorla liegt. Rechts hat sich der ernst blickende Joseph auf die Kniee niedergelassen. In der Staffel ist Christus im Grabe zwischen einem Papst (Gregor?) und einem Bischof, zu deren Seiten der Stifter und die Stifterin knieen, dargestellt. Vor diesem Bilde drängt sich dem Betrachter zum ersten Male die Vermuthung auf, der Künstler, in dessen Wesen wir etwas dem italienischen Geiste Kongeniales fanden, müsse selbst italienische Gemälde gesehen und studirt haben. Ist es vor Allem die ganz italienische Komposition, die diesen Gedanken hervorbringt, so macht sich doch auch in den Figuren und deren Bewegung etwas darauf Hindeutendes bemerkbar, was wohl zu fühlen, aber schwer zu definiren ist. Und zwar lautet der Name des Meisters, den man unwillkürlich leise für sich ausspricht: Gentile da Fabriano. Sollte der Meister des Jmhof'schen Altares selbst in Italien gewesen sein? Keines der früher erwähnten Werke gäbe den geringsten Anlaß, dies anzunehmen. Aber zu dem einen Bilde, das man als Zeugniß benutzen könnte, gesellt sich ein anderes: eine Madonna, die sich in einer linken Seitenkapelle von S. Lorenz befindet (jetziger Führer N. 18).

Nicht minder als der Altar der Nothhelfer vermag diese Tafel, deren Ver=

gleich mit dem nahe befindlichen Imhof'schen Altar sehr lehrreich ist, meine Behauptung, daß alle diese späteren Arbeiten vom Imhof'schen Meister ausgeführt sind, zu begründen. Was aber in höherem Grade das Interesse fesselt, ist der so zu sagen italienische Charakter, der auch ihr eignet, und zwar in solcher Weise, daß der Forscher sein Urtheil von ihm fremden, kunstverständigen Besuchern der Kirche bestätigt sah, die, lange Zeit vor dem Bilde verweilend, es nicht allein für das „schönste" unter allen in der Kirche befindlichen erklärten, sondern geradezu Zweifel an seinem deutschen Ursprung äußerten. Das „Italienische" liegt auch hier zunächst in der Komposition — Maria als Halbfigur von vier Engeln mit weit ausgebreiteten Flügeln gehalten, trägt, halb nach rechts gewandt, den Kopf etwas gesenkt, auf den Armen das nackte, die Hände erhebende Kind — dann in den Typen selbst und in dem Motiv des über den Kopf gezogenen blauen Mantels. Unten knieen links der Stifter mit acht Söhnen, rechts seine Frau mit vier Töchtern. Das Wappen belehrt uns darüber, daß es eine Familie Imhof ist, und zwar wäre es nach Hilpert, der sich auf eine ehedem vorhandene Inschrift beruft, eine Gedächtnißtafel für den 1448 gestorbenen Christian Imhof gewesen. Eine so späte Datirung des Gemäldes widerspricht seinem Stilcharakter, dem zufolge es vielmehr in die dreißiger Jahre gehört. Es mag hier wie öfter sich um eine zu Lebzeiten des Stifters geschehene Dedikation und um eine spätere Hinzufügung der Inschriftstafel mit dem Todesdatum handeln. Früher hing die Madonna, so berichtet Hilpert, bei der Imhof'schen Empore, war mehrere Jahre verschwunden und kehrte erst 1826 in die Kirche zurück.

Unmittelbar mit den zwei zuletzt erwähnten Werken verdienen mehrere andere jetzt in München und Augsburg aufbewahrte verglichen zu werden. Nicht weniger als drei finden sich im Nationalmuseum — Alle, was Farbe und Zeichnung betrifft, vollständige Seitenstücke zu der Geburt Christi und Imhof's Madonna. Dürften wir der Inschrift: „1443 starb Gerhaus Ferin Klosterfrau zum h. Grab" trauen, so wäre uns in dem einen eine Arbeit aus den vierziger Jahren erhalten. Aber auch hier ist das Todesjahr der Stifterin nicht nothwendig zugleich das Geburtsjahr des Bildes. Ganz wohl könnte man sich denken, daß die fromme Nonne bald nach der Holzschuher'schen Stiftung der Kapelle zum h. Grabe (1437), denn aus dieser stammt es offenbar, in solcher Weise zum Schmucke des Kirchleins auf dem Johannesfriedhofe beigetragen habe. Der Künstler erhielt den Auftrag, sie selbst darzustellen, wie sie von dem jugendlichen Johannes dem Evangelisten dem Christkind empfohlen wird, das, auf seiner Mutter Schooß sitzend, freundlich mit dem rechten Ärmchen nach ihr langt. Hinter dem Stuhl der in blaue Gewandung und weißes Kopftuch gekleideten, die Krone tragenden Mutter hängt ein goldbrokatner, von Engeln gehaltener Teppich.



Meister Berthold.

Die Imhof'sche Madonna.

S. Lorenz zu Nürnberg.

(S. 31.)

Nach einer photogr. Aufnahme von Ferd. Schmidt in Nürnberg.



Ganz ähnlich angeordnet ist das zweite Bild, das gleich jenem in demselben Raume wie der Bamberger Altar hängt, so daß der Vergleich der früheren und späteren Stilrichtung hier ähnlich leicht gemacht ist wie in S. Lorenz. Wiederum eine Maria mit dem Kind, wiederum eine von Johannes dem Evangelisten empfohlene Stifterin. Außerdem aber noch rechts die Figur der h. Elisabeth. Ein enger Zusammenhang der Stiftungen liegt hier vor.

Dagegen bringt die dritte, in dem Miniaturensaal ziemlich hoch an einer Wand hängende Tafel (N. 3) eine sehr eigenthümliche, seltene Darstellung: die „Madonna im Aehrenkleide". In einer gothischen, sehr einfach gehaltenen Architektur kniet ganz von vorne gesehen in mit goldenen Aehren gemustertem blauen Kleide, eine goldene Strahlenkranzverzierung an der Brust, die Jungfrau. Links neben ihr in einer Thür steht ein weißgekleideter Engel, der ihr ein Buch vorhält. Rechts schauen drei andere kleinere Himmelsboten durch die Thüre herein.

Es ist die liebliche, in den deutschen mittelalterlichen Mariengedichten erzählte Legende von dem Aufenthalte der Jungfrau im Tempel in den Zeiten vordem sie mit Joseph verlobt war, die hier verbildlicht ist. In fleißiger Arbeit, die nur mit Gebet wechselte, verbrachte Maria ihre Kindheitjahre im Tempel. Mit ihren Genossinnen schmückte sie reiche Seidengewänder mit goldenen Stickereien. Als das Loos gezogen wurde, fiel ihr als Königin die vollendete Arbeit zu. Nach der None pflegte sie zum Altar zu gehen und bis zur Vesper aus ihrem Psalter zu beten. Der Erzengel Gabriel brachte ihr täglich das Himmelsbrot, daß sie die irdischen Speisen den Armen schenken konnte. In einen Moment faßt der Künstler, welcher vermuthlich nach dem Wunsche des Auftraggebers sich an die Dichtung des Karthäusers Philipp hielt, die verschiedenen Abschnitte der Erzählung zusammen, indem er dieselbe in seiner Weise noch durch den Besuch anderer Engel ausschmückte. Sonstige bisher bekannt gewordene Darstellungen der „Maria im Aehrenkleide" findet man in Schultz's „Legende vom Leben der Jungfrau Maria" angeführt: ein aus Brixen stammendes Gemälde im Museum zu Freising, einige aus Salzburg und Umgegend, endlich zwei im Museum zu Breslau.

Ebensowenig wie für dies fesselnde Werk, läßt sich für die beiden in der Augsburger Gallerie (im II. Kabinet) aufbewahrten Bilder eine Vermuthung betreffs der Kirche in Nürnberg, in welcher sie sich ursprünglich befanden, aussprechen. Sie zeigen die Halbfiguren der den Drachen segnenden Margarethe und der hl. Rosa, welche ein Körbchen mit Rosen hält.

Kehren wir nach Nürnberg zurück, so bietet sich unserer Betrachtung zunächst wiederum ein größeres Altarwerk in S. Lorenz dar, das mit einiger Sicherheit zu datiren sein dürfte: es ist dies der Deokarusaltar. Derselbe ist das einzige Ueberbleibsel eines dereinst hier dem Heiligen, der im 9. Jahr-

hundert Abt in Herrenried war, geweihten Kultus, da dessen Gebeine im Jahre 1845 nach Eichstädt verschenkt worden sind, nachdem der silberne Schrein, in dem sie aufbewahrt wurden, schon 1811 verkauft worden war. Die Reliquien des heiligen Mannes, der der Beichtvater Karl's des Großen gewesen sein soll, waren von Ludwig dem Baiern nach Eroberung des Stiftes Herrieden den Nürnbergern für ihre neue Kirche S. Lorenz geschenkt und am 26. Dezember 1317 auf den Zwölf-Boten-Altar gebracht worden. Im Jahre 1406 wurden sie auf den neuen, am 5. Juni d. Jahres geweihten gegenwärtigen Altar übergeführt. Einen ihrer würdigen Platz erhielten sie erst 1437 durch den noch in demselben Jahre gestorbenen Andreas Volkamer, und dieser ist es wohl sicher auch gewesen, der zu gleicher Zeit das Altarwerk anfertigen ließ, dessen Entstehung demnach in dem Jahr 1437 oder kurz zuvor anzunehmen ist. Die Umschrift des mit Silberplatten geschmückten Sarkophages lautete nach Hilpert: „Anno Domini 1437 in die St. Egydii completum est hoc opus Sarcophagi in honorem St. Deocari Abbatis per Dominum Ludovicum Imperatorem Romanorem huc de Herrieden translati.“

Die Mitte des Altars nimmt Schnitzwerk: darstellend oben Christus, unten Deokarus, umgeben von den 12 Aposteln, ein. Auf den Flügeln und der Predella sind die Malereien unseres Meisters, und zwar derartig vertheilt, daß auf den Innenseiten der Flügel links die Transfiguration und die Berufung Petri, rechts die Auferstehung mit der sehr lebhaft bewegten Gestalt des Heilandes und das Abendmahl, auf den Außenseiten vier Legenden aus dem Leben des Deokarus und die 12 Apostel, an der Staffel die liegende Gestalt des Heiligen und vier weitere Legendenszenen zu sehen sind. Die Ereignisse aus seiner Geschichte sind — und zwar einige in Wiederholungen gegeben — sein Gebet vor einer Kapelle im Walde, die Stiftung der Abtei versinnbildlichend, seine Heilung eines Blinden, die Beichte Karl's des Großen, die Uebertragung seiner Leiche, endlich die Uebergabe der Reliquien an vier Herren des Nürnberger Rathes durch den Kaiser Ludwig — Alles in ziemlich kleinen Figuren gegeben. Verschiedene dieser Darstellungen, namentlich diejenigen aus dem Leben Christi, sind wahrhaft meisterlich komponirt und von staunenswerther Lebhaftigkeit des Ausdruckes. In der schlichtesten, aber höchst wirkungsvollen Weise ist das erregte Verlangen Petri im „Fischfang“, der Schrecken und die Aufregung der Jünger im „Abendmahl“, die siegreiche Glaubensgewalt im auferstehenden Christus gegeben. Jede Figur ist tief empfunden und charakteristisch aufgefaßt! Die Erhaltung der Gemälde ist eine gute.

In sehr traurigem Zustande dagegen befindet sich das einzige Werk, das S. Sebald (an einem Pfeiler links im Chore) von dem Meister des Imhof'schen Altars besitzt: Anna selbdritt zwischen der h. Katharina und einem Bischof mit

Stifterfiguren darunter. Es ist vollständig übermalt worden, bewahrt aber auch so noch die Kennzeichen seines ursprünglichen Stiles.

Nicht mit gleicher Bestimmtheit läßt sich sagen, ob ein in noch schlimmerer Weise überpinseltes Bild in der Tetzelkapelle der Aegidienkirche von dem Meister gefertigt ist. Daß es ganz in seinem Stile gestaltet war, läßt sich noch erkennen. Es ist die Darstellung der Halbfigur der Maria, umgeben von vier Engeln, die ihren Heiligenschein halten, und zwei anderen, die unter ihrem Gewande zum Vorschein kommen, und darf als eine Art Seitenstück zu der Imhof'schen Madonna in S. Lorenz betrachtet werden. Die Inschrift lautet: „Fraw elspet steffan tetzlin selig dy elter starb an unser frawen tag als sy empfangen wart do man zalt von Cristus gepurt MCCCC und in dem XXXVII jar der got genedich sei amen."

Ein kleiner Rest eines Altars: eine Staffel mit Christus und den zwölf Aposteln, unzweifelhaft von dem Meister, findet sich im Germanischen Museum (Kirche, N. 409).

Endlich ist ein der Altkölnischen Schule zugewiesenes Brustbild der h. Barbara auf Goldgrund in der Sammlung des Konsuls Weber zu Hamburg und ein ganz ähnliches der h. Ursula im Besitze des Major Göringer zu Augsburg anzuführen.

Damit wäre denn aber auch die Liste der dem Meister selbst zuzuschreibenden Werke abgeschlossen. Einige andere Bilder sind nur als Arbeiten von weniger bedeutenden Schülern oder Nachahmern anzusehen. Sie seien hier kurz genannt.

Eine jenem Gemälde im Germanischen Museum ähnliche Komposition: Christus im Grabe zwischen Maria und Johannes, darunter das von einem Stifter und einer Stifterin verehrte Veronikabildniß, zeigt eine links im Chore von S. Lorenz aufgehängte Tafel. Dürfte man Hilperts Angaben Glauben schenken, so wäre sie zum Gedächtniß eines Kunz Rymensnyder, der 1409 starb, gestiftet. Obgleich die Malerei sehr gelitten hat, läßt sich doch so viel behaupten, daß sie nach ihrem Stile jedenfalls nicht so früh angesetzt werden darf, sondern wie jene oben erwähnten Bilder in die dreißiger Jahre. Also dürfte entweder die Angabe bezüglich des Stifters nicht zutreffend sein, oder das Gemälde wäre erst lange nach dem Tode des Rymensnyder seinem Andenken gewidmet worden, wie dies nachweislich öfters der Fall gewesen ist.

Weiter in Betracht käme dann eine Kopie jenes Todes der Maria in S. Lorenz, die jetzt im Nationalmuseum von München (5. Saal im Erdgeschoß) ausgestellt ist und möglicherweise mit einem der beiden Bilder zu identifiziren wäre, deren eines, aus dem Jahre 1441, von v. Murr in der Katharinenkirche, deren anderes, vom Jahre 1438, von demselben Autor in der Predigerkirche gesehen wurde.

Ferner eine Tafel in der 6. Kapelle rechts in S. Lorenz, darstellend Maria mit dem Kinde, vor brokatenem Teppich sitzend, den zwei Engel halten, links von ihr Bartholomäus, rechts Barbara, unten die Stifterfamilie. Die Inschrift besagt: „Anno domini 1400 und yn dem 37 jar am freitag vor sanct katerin do verschied heinrich gartner selig, und darnach im 67 jar am mittwoch vor Sant ellspeten tag verschied frau barbara Heinrich Gartnerin.“

Weiter sei das Altärchen mit Passionsdarstellungen im Germanischen Museum (N. 6), die Halbfigur der h. Margarethe ebendaselbst (N. 89), zwei Bildchen von miniaturartiger Ausführung in der Bamberger Kunstsammlung: Christus auf dem Oelberg und die drei schlafenden Jünger und eine Tafel, darstellend Christus mit der Weltkugel zwischen sechs Aposteln im Münchener Nationalmuseum (Erdgeschoß 4. Saal), erwähnt.

Nicht allein Tafelgemälde aber sind es, in denen wir den Einfluß der künstlerischen Thätigkeit unseres Meisters feststellen können, sondern derselbe läßt sich auch weiterhin in der Glasmalerei verfolgen. In bei Weitem nicht genügendem Maaße sind bisher für die Erforschung der deutschen Malerei die Glasgemälde herangezogen worden, und doch sind dieselben nicht selten wichtigen Aufschluß gebende Zeugnisse für die Bedeutung und das Schaffen der Tafelmaler. Haben diese doch, wie in zahlreichen Fällen mit größter Evidenz nachzuweisen ist, wenn nicht immer, doch zumeist im 15. und 16. Jahrhundert die Vorzeichnungen geliefert, nach denen die Fenster farbig geschmückt wurden. Je älter die letzteren, desto schwieriger freilich ist es, mit Sicherheit den Stil eines bestimmten Meisters herauszufinden: so lange die Glasmalerei noch den Charakter buntfarbiger Ornamentik und mosaikartiger Aneinanderreihung einzelner Theilchen trägt, treten die charakteristischen Eigenthümlichkeiten der Umrißzeichnung zurück. Erst als man anfängt, in bildmäßiger Klarheit mit den Tafelbildern rivalisiren zu wollen, bieten sich der Stilkritik sichere Anhaltspunkte dar. Bis in den Anfang der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts sind die Nürnbergischen Glasmalereien in einer Art von Uebergangsstil vom rein Dekorativen zum Bildmäßigen behandelt. Die Färbung ist schwer gedämpft: die frühere Leuchtkraft und Transparenz ist verloren gegangen, ein bräunlicher Gesammtton eingetreten; dieselben Farben, die wir in den Tafelbildern kennen gelernt, wiederholen sich ungefähr hier, nur in reicherem Wechsel. Die vieltheilige Gliederung verhindert, eine geschlossene Gesammtanschauung von den figürlichen Kompositionen zu erlangen: nur allmählich gelingt es dem Auge, einen bestimmten Eindruck von den zumeist ziemlich derb gezeichneten Gesichtstypen der Gestalten zu gewinnen. Vermag man den Glasgemälden vom Ende des Jahrhunderts gegenüber häufig einen bestimmten Meisternamen auszusprechen, so kann man angesichts der früheren nur ganz im Allgemeinen von einer künstlerischen Richtung reden.

Kennzeichen der Richtung des Meisters des Imhof'schen Altars nun scheinen mir in mehreren Fenstern der Kirchen S. Lorenz und S. Sebald aufzufinden zu sein. In dem zunächst zu erwähnenden: dem ersten Chorfenster links in S. Lorenz sind von den alten 1456 gestifteten Malereien nur wenige Reste: eine Jungfrau mit dem Kinde und Engeln, oben erhalten, alles Andere ist aus ruinirten Scheiben ungeschickt zusammengestellt. Einen besser erhaltenen Cyklus von Darstellungen aus dem Alten Testament, beginnend in der Höhe mit „Gott im feurigen Busch" und schließend mit dem „Einzug der Kinder Israels", zeigt das dritte Fenster links. Nach Hilpert sind unten die Wappen der Familie Rieter und zwar des Nikolaus († 1404), Hans, Peter († 1462), Sebald († 1471), Peter († 1502) und dessen Bruder Sebald Rieter zu erkennen. Die letzten beiden sind als Stifter vor Maria angebracht und darunter steht die Jahreszahl 1479. Offenbar bezieht sich diese nicht auf die Anfertigung des ganzen Fensters, das einen viel älteren Stil zeigt, als er in dieser Zeit in den Glasmalereien üblich war. Peter und Sebald Rieter werden vermuthlich nur das Werk ihrer Vorfahren vollendet haben. Eine Renovirung fand im August 1732 statt. Zuletzt wären die zwei unteren Wappen auf der Imhof'schen Empore, die in der Zeit des Altares entstanden sein dürften, zu erwähnen.

Von den Glasgemälden in S. Sebald kommen vier in Betracht. Zunächst diejenigen des ersten Fensters hinter der Sakristei links im Chor mit Darstellungen aus der heiligen Geschichte und den Wappen der Nützel und Pfinzing, dann die des nächstfolgenden Fensters, das nach Mayer's „Beschreibung von S. Sebald", von Berthold Tucher und Anna Pfinzing, die unten knieen, und zwar, was mir wiederum schwer vereinbar mit dem Stile der die Passion Christi behandelnden Kompositionen zu sein scheint, in den Jahren 1364 und 1365 gestiftet sein soll. An dritter Stelle das Beheim'sche Fenster rechts im Chore (das erste nach der Sakristei) mit der „Verkündigung Maria's", der „Geburt Christi" und den Wappen der Beheim, Volkamer und Schopper, endlich das Haller'sche Fenster (das dritte rechts im Chore von der Sakristei aus gezählt), das unten und oben sechs Wappen der Haller, in der Mitte den hl. Georg und andere Heilige und über ihnen den Bethlehemitischen Kindermord zeigt und nach v. Murr und Roth (Beschreibung von Nürnberg) eine Jahreszahl (1496 oder 1494) tragen soll, die ich nicht auffinden konnte, die auch von Mayer nicht erwähnt wird und jedenfalls nicht die Entstehungszeit bedeuten kann.

Außer den erwähnten dürften schwerlich mit Bestimmtheit andere Glasmalereien in den Kirchen Nürnbergs mit der Kunst unseres Meisters in Beziehung zu setzen sein, wohl aber sechs Reste eines Fensters, die jetzt in der Nagelkapelle des Bamberger Domes aufbewahrt werden, darstellend Maria mit dem Kinde, Heinrich II., Kunigunde, Andreas, einen Bischof und zwei Engel.

Die Kunst eines großen Meisters, dies das Resultat aller dieser Untersuchungen, ist es, die der künstlerischen Thätigkeit in Nürnberg in den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts einen ausgesprochenen, bestimmten Charakter verleiht. Seine Werke und die Nachahmung derselben — alles Andere ist von ganz nebensächlicher Bedeutung. Keinem Maler neben ihm darf man irgend welche hervorragende Stellung einräumen. Mit kühner Sicherheit führt er eine auf eine großartige, allgemeine Naturanschauung sich stützende, aber durch strenge, im Anschlusse an die ältere Kunst gewonnene stilistische Gesetzmäßigkeit ausgezeichnete Kunstweise ein und bildet dieselbe selbst im Laufe eines langen, thätigen Lebens aus. Die Entwicklung und Wandlung derselben wird uns aus dem Vergleiche seiner bedeutendsten Werke klar: der Deichsler'sche Altar in Berlin, als das früheste erhaltene, noch im ersten oder im Anfang des zweiten Jahrzehntes des Jahrhunderts entstanden, verräth in den schlankeren Verhältnissen der Figuren, der mehr geschwungenen Stellung, der künstlichen Gewanddrapirung den Zusammenhang mit der älteren Kunst, so groß auch schon der Schritt über dieselbe hinaus ist, noch deutlicher. Es folgt der Imhof'sche Altar aus den Jahren 1418 bis 1420, dessen Figuren deutlich das Streben nach kürzeren, der Natur mehr entsprechenden Verhältnissen zeigen, und dessen Farbengebung die frühere, etwas harte und zähe Farbennebeneinanderstellung und -modellirung zu mildern sucht. In noch höherem Grade ist dies auf dem durch einen weicheren, bräunlichen Gesammtton ausgezeichneten Bamberger Altar von 1429 und auf jenem von S. Jakob der Fall. Hier auch macht sich ein freierer, schlichterer Fluß der Gewandung geltend. Die folgenden Werke der dreißiger Jahre, zu denen wir eine Reihe von Madonnen und Heiligenbildern, den Deokarusaltar, einen „Tod der Maria", eine „Geburt Christi", einen „Christus im Grabe", ein „Gebet in Gethsemane" und ein Staffelbild mit den zwölf Aposteln rechneten, vertreten mit ihren untersetzten Figuren, den grauen Tönen im Inkarnat, den Goldfarben in der Gewandung eine letzte Phase des Stiles, in welcher der Meister zu einer großen Freiheit der technischen Ausführung sich erhoben, zugleich aber etwas von der früheren Kraft und Würde der Gestaltung eingebüßt hat. Einzelnes in ihnen, namentlich die Komposition,[*] aber weckte die Erinnerung an italienische Werke dieser Zeit, und legt die Frage nahe, ob der Künstler selbst, vielleicht im Anfang der dreißiger Jahre, im Süden gewesen ist. Diese Vermuthung, die Möglichkeit einer solchen Annahme wenigstens darf ausgesprochen werden. Wenn er aber die Werke eines italienischen Malers studirt hat, so werden es die seines Zeitgenossen Gentile da Fabriano gewesen sein, von dessen ungemein fruchtbarer und folgereichen Thätigkeit in Norditalien vor Allem Venedig wichtige, ja in der Geschichte der oberitalienischen Malerei Epoche machende Zeugnisse bewahrte.

Ganz ungefähr nur läßt sich die Lebensdauer des Meisters des Imhof'schen Altars bestimmen: er muß in den letzten Jahrzehnten des 14. Jahrhunderts geboren und am Ende der dreißiger, oder, falls wir das Todesdatum der Stifterin auf dem einen Bilde in München 1443 auch als die Entstehungszeit des letzteren annehmen, in den vierziger Jahren des folgenden gestorben sein. Und damit hängt dann die letzte Frage zusammen, die zu beantworten wäre: kennen wir Namen von Malern aus dieser Zeit, und läßt sich einer dieser urkundlich beglaubigten Meister mit unserem Künstler identifiziren?

Gehen wir das am Schlusse dieses Buches aufgestellte Verzeichniß von urkundlich überlieferten Malernamen dieser Zeit durch, so schrecken wir vor der verwirrenden Fülle derselben zurück. Welche von diesen Künstlern waren die hervorragenderen, geschätzten? Man glaubt, angesichts dieser Liste, die einem trockenen Register gleicht, an jeder Möglichkeit einer Antwort verzweifeln zu müssen! Nur ein Einziger erscheint besonders ausgezeichnet, wird in weit auseinander liegenden Jahren des fraglichen Zeitraums erwähnt: Meister B e r t h o l t, Bildschnitzer und Maler. Ganz unwillkürlich richtet sich auf ihn (sonst nur noch auf den 1407 und 1438 genannten Hans von Speyer) die Aufmerksamkeit. Hier hätten wir wenigstens den späteren Lebensdaten nach (er wird zuletzt in den Jahren 1427—30 genannt) eine ungefähre Begrenzung der künstlerischen Thätigkeit, die der des Meisters des Imhof'schen Altars entspräche. Aber hiermit hätte dann auch die Sache ihr Bewenden, wenn sich nicht andere Beweise dafür auffinden ließen, daß eben jener Meister Berthold eine hervorragende Stellung unter den Nürnberger Genossen eingenommen habe.

Diese Beweise nun aber sind vorhanden und zwar in einigen urkundlichen Mittheilungen, die Theodor von Kern in seiner Ausgabe des Memorials des Endres Tucher (in den Chroniken der deutschen Städte, Nürnberg, II. Band, S. 11) gegeben hat.

„Item do man zalt 1423 jar", so berichtet Endres Tucher, „zwischen Ostern und pfingsten do molet man das rothaus hinten und vorn". Die von v. Kern zu dieser Stelle mitgetheilten Stadtrechnungen nun sagen aus, daß der Maler, dem jene Arbeit übertragen wurde, Meister Berchtolt war und dieser seine Söhne und Gesellen mit beschäftigte. Wir sahen früher, daß im Jahre 1378 die Rathsstube ausgemalt worden war, sowie daß die älteren Gemälde gesäubert worden waren, jetzt wird eine weitere malerische Ausschmückung und zwar vor Allem der Außenseiten des Gebäudes vorgenommen.

Die Rechnungen lauten:

„It. dedim. 150 guld. new meister Berchtolten moler von dem rothaws czu molen aufzen, hinden, vornen, neben und unter dem rothawse von czweien stuben, und vom rothawse ynnen von dem gemelde zu bessern, daz man im gab für sein malen und arbeit, die er daran getan het, über alle andere

arbeit, die der paumeister auch daran getan het. unum pro 1 ℔ 1 ß und 8 hllr. Summa in hallensibus 100 und 62½ ℔ hllr. r(ecepit) per se."

„It. ded. 4 guld. new des meister Berchtolds maler sünen und knechten czu trinkgelt unum pro 1 ℔ 1 ß 8 hllr. Summa in hallensibus 4 ℔ 6 ß und 8 hllr. (Jahresreg. II, Bl. 183[a])."

Eine große und ehrende Aufgabe, ja vielleicht die ehrenvollste, die ein Maler der Stadt Nürnberg erhalten konnte, ward also im Jahre 1423 dem Bertholt zu Theil. Der Auftrag beweist, daß er der angesehenste Künstler in Nürnberg war: ist da die Vermuthung wohl zu kühn, daß jener große unbekannte Meister des Imhof'schen Altares, dem wir die unbestrittene Herrscherstelle unter den Malern Nürnbergs im Anfang des 15. Jahrhunderts anweisen mußten, eben kein anderer als dieser Meister Berthold, der Maler des Rathhauses, ist?

Die Annahme hat an und für sich die größte Wahrscheinlichkeit für sich; es frägt sich nur, in wie weit die uns urkundlich überlieferten Lebensdaten Berthold's sich mit ihr in Einklang setzen lassen. Hier bietet sich in der That eine Schwierigkeit dar. Ein „Meister Berthold, Bildschnitzer und Maler", wird nämlich schon im Jahre 1363, dann 1378 erwähnt. Dann finden wir unter dem Jahre 1396 den „Berthold, Moler", 1406 den Maler Berthold, der die Schiltlein und Wappen an den Armbrusten und Tartschen im Rathhaus malt, 1413 den „Meister Berchtold Moler", 1427 bis 1430 „Berchtolt Moler" angeführt. Ist dies nun Alles einer und derselbe Meister, oder giebt es einen älteren und jüngeren desselben Namens, in welchem Falle dann an Vater und Sohn zu denken wäre? Will man das Erstere annehmen, so wäre Berthold etwa 67 Jahre lang thätig gewesen und müßte demnach ein Alter von mindestens 87 Jahren erreicht haben. In seiner Entwicklung müßte er die ganze Wandlung aus der älteren in die neuere Kunstrichtung durchgemacht haben. Dies ist schwer denkbar, muß auch die Möglichkeit zugestanden werden. Bei Weitem wahrscheinlicher aber ist es, daß ein älterer und ein jüngerer Berthold zu unterscheiden ist. Jener wäre der 1363 und 1378, dieser der 1406, 1413, 1423 und 1427 bis 1430 erwähnte. Welcher von Beiden der 1396 angeführte ist, muß dahingestellt bleiben.

Jener bedeutende, mit den Malereien im Rathhause beauftragte Künstler, der vermuthlich eben der Meister des Imhof'schen Altares ist, wäre demnach der jüngere Meister Berthold.

„Der Maler", so wird er in den Urkunden genannt — aber hat sich seine Thätigkeit auf die Kunst der Malerei beschränkt? Ist er nicht zugleich, wie der ältere Berthold, auch Bildschnitzer gewesen? Die Beantwortung dieser

wichtigen Frage wird, wie ich glaube, durch ein Werk des Meisters möglich gemacht, das einzige unter den erhaltenen, an dem außer den Gemälden Schnitzwerk sich befindet: den Deokarusaltar in S. Lorenz. Wie bereits erwähnt wurde, befinden sich in dem Schrein desselben die in Holz gearbeiteten, nicht polychrom, sondern einfach braun gehaltenen Figurengruppen des Heilands zwischen sechs Aposteln und des hl. Deokarus zwischen den andern sechs Aposteln. Daß wir es hier mit ganz außerordentlichen, die höchste Kunst verrathenden Skulpturen zu thun haben, fällt auf den ersten Blick in's Auge. Unter den in Bode's „Geschichte der deutschen Plastik" angeführten Nürnberger Arbeiten aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts haben sie daher auch bereits einen Ehrenplatz angewiesen erhalten. Was nun aber bei näherer Betrachtung auf das Deutlichste ersichtlich wird, ist die vollständigste stilistische Uebereinstimmung dieser Holzfiguren mit denen auf den Gemälden, eine Uebereinstimmung, die so groß ist, als sie überhaupt nur zwischen Gemälden und Skulpturen sein kann. Diese untersetzten Gestalten in weichen Gewändern mit reichlichen, langgezogenen Falten, diese ausdrucksvollen, milden und feingeschnittenen Köpfe mit dem vollen, zierlich gelockten Haar, der schönen gewölbten Stirne, den scharf profilirten gebogenen Nasen, den großen lebensvollen Augen, den weich fließenden Bärten, diese Hände mit den kräftig betonten Knöcheln und kurzen Nägeln an den Fingern — Alles ist uns gar wohl bekannt von den Bildern her. Man kann den Charakter der Figuren nicht besser bezeichnen, als wenn man sie die in's Plastische übersetzten Gestalten der Gemälde unseres Meisters nennt. Dasselbe edle Formenideal, dasselbe beginnende Naturstudium, dieselbe große entscheidende Neuerung hier wie dort. Wie sollte ein anderer Künstler, ein Bildschnitzer sich so in den Geist des großen Malers versetzt haben, wie ließe sich dieselbe geniale Ursprünglichkeit bei einem Anderen voraussetzen? Sicher, dieser Maler ist zugleich Bildschnitzer gewesen, und für die Geschichte der Plastik ist er von nicht minderer Bedeutung wie für die der Malerei. Auch auf diesem Gebiete ist er bahnbrechend für eine neue Kunstrichtung, die des 15. Jahrhunderts, geworden.

Die Schnitzereien des Deokarusaltares aber bieten den Ausgangspunkt für weitere höchst wichtige Untersuchungen, die hier nur kurz angedeutet werden können. Von keinem Anderen, als dem Meister, den wir Berthold nennen dürfen, sind nach meinem Dafürhalten auch jene Thonfiguren von sitzenden Aposteln, von denen sechs im Germanischen Museum, vier in der Jakobskirche sich befinden. Dem etwas alterthümlicheren Stile nach sind sie wohl frühere Arbeiten: sie verhalten sich zu den Apostelfiguren in S. Lorenz etwa, wie die älteren Gemälde des Meisters zu den jüngeren. Bereits Bode hat übrigens bemerkt, daß der Deokarusaltar „noch den Einfluß der Richtung zeige, aus welcher jene Thonfiguren der Apostel in der Jakobskirche hervorgingen,

jedoch mit einer Neigung zur realistischeren Durchführung, welche die Auffassung etwas beeinträchtigt". Ferner scheinen mir als Werke des Meisters einige andere in Betracht zu kommen, auf welche gleichfalls Bode die Aufmerksamkeit hingelenkt hat: jene Gruppe der Krönung der Maria im Germanischen Museum (Nr. 672), der „segnende Gottvater" ebendaselbst (Nr. 635) und das Standbild Karl's IV. im Museum zu Berlin. Die Richtung im Allgemeinen, ohne daß man hier an Arbeiten des Meisters selbst denken könnte, vertreten die bemalte und vergoldete Statue der Madonna im Germanischen Museum (Nr. 67), die Petrusfigur an der St. Moritzkapelle, und die zu einer Gruppe der Anbetung der Könige gehörigen Thonfiguren im Berliner Museum.

Alle unsere Untersuchungen haben sich bisher darauf beschränkt, die künstlerische Thätigkeit des Meisters Berthold zu verfolgen und die Eigenart derselben zu ergründen. Wir haben uns begnügt, diesen Stil als die gänzlich unvermittelt in's Leben tretende Schöpfung eines genialen Neuerers zu erfassen, ohne den Versuch zu machen, auch nur eine Beziehung zu der vorangegangenen Kunstübung aufzufinden. Der Abstand zwischen den früher besprochenen Nürnbergischen Gemälden des 14. Jahrhunderts und einem Werke, wie dem Deichsler'schen oder Imhof'schen Altar, ist ein so großer, daß es zunächst allerdings fast vergeblich erscheinen muß, eine Brücke von den einen zu den anderen schlagen zu wollen. Und doch lehrt die Kunstgeschichte auf allen ihren Seiten andrerseits, daß selbst die That des Neuerers bedingt ist durch vorangehende und vorbereitende Erscheinungen, daß seiner kühn entscheidenden Kraft von Anderen in gewisser Weise vorgearbeitet und die Bahn geöffnet wurde.

Im Anblick dieses großen und vielseitigen Schaffens, dieses ausgeprägten Stiles drängt sich unabweislich Antwort fordernd die Frage auf, wo und bei welchen Künstlern der Meister gelernt. Nach der einen Seite hin, nämlich was seine Thätigkeit als Bildschnitzer betrifft, dürfte unschwer hierüber eine bestimmte Ansicht zu gewinnen sein. In Nürnberg selbst hat es in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts Bildhauer gegeben, die eine große und fruchtbare Wirksamkeit entfalteten. In der Beherrschung der künstlerischen Mittel, wie in der Naturbeobachtung waren sie den gleichzeitigen Malern weit voraus. Im Verlaufe von wenigen Jahrzehnten waren die größten Fortschritte gemacht worden; eine Wandlung von dem Derben, Gewaltsamen zur feineren, schönheitsvolleren Formenbildung hatte sich vollzogen. Schon die Skulpturen der Vorhalle an der Frauenkirche zeigen eine Mäßigung gegenüber den knochig massiven Gestalten am Portal der Lorenzkirche. Ja, es finden sich hier neben immer noch robusten Figuren bereits schmaler und länger gebildete mit gedehntem Gesichtsoval, feinen langen, scharfen Nasen, in zierlichen, parallelen Linien gegliedertem Haar. Vor=

nehme Anmuth und zarte Empfindung, darauf geht das Streben, das schließlich in den Gebilden am Schönen Brunnen zu noch freierem, glücklicherem Ausdruck gelangt. Unmittelbar nun an den Künstler, der den Schönen Brunnen gefertigt hat, schließt sich unser Meister an. Jener liefert ihm die ersten Vorbilder, an denen er seine Studien macht, bis er, durch das direkte Studium der Natur erstarkt, zu jener höheren Belebung und Beseelung, zu jener größeren Freiheit der Bewegung und jener mannichfaltigeren Charakteristik gelangt, die wir an den Thonfiguren der Apostel und den Schnitzereien des Deokarusaltares bewundern.

Hier, auf dem Gebiete der Skulptur, haben wir unfraglich eine ununterbrochene Tradition, ein stätiges Werden bis zu dem Schöpfer des Imhof'schen Altars hin — hier steht derselbe ganz auf dem Boden der heimischen Kunst.

Ganz anders aber verhält es sich mit der Malerei. Vergebens sehen wir uns nach Werken aus dem Ende des 15. Jahrhunderts in Nürnberg um, die als unmittelbare Vorläufer der Deichsler'schen Altartafeln anzusehen wären. Zwar, im Germanischen Museum hängen zwei Tafeln (Nr. 83 und 84), die etwa um die Wende des Jahrhunderts entstanden sein müssen und, dem Stile nach älter als die Bilder Berthold's, eine ausgebildetere Stufe der Kunstübung einnehmen, als die im ersten Abschnitt geschilderten, die also wohl für Mittelglieder gehalten werden könnten, aber sie stehen ganz vereinzelt da, und wir haben vorderhand keinen Beweis dafür, daß sie in Nürnberg entstanden sind, ja überhaupt der fränkischen Schule angehören. Sie stellen das Begräbniß Mariens (auf der Rückseite die Geißelung Christi) und den Bethlehemitischen Kindermord dar. Wir kommen auf dieselben, da unsere Unkenntniß ihrer Herkunft uns verbietet, sie zum Ausgangspunkte der Untersuchung zu nehmen, erst später in anderem Zusammenhange zurück. Schwerlich in Nürnberg also sind die Vorgänger des Malers zu suchen, sondern wir müssen uns nach denselben in anderen deutschen Malerschulen umsehen. Nur zwei sind es, die in Betracht kommen können: diejenige am Niederrhein und die in Prag. Der Aufschwung, den die Kunst der Tafelmalerei am Ende des 14. Jahrhunderts in Köln genommen hat, ist unzweifelhaft ein außerordentlicher gewesen: in den siebziger Jahren hat jener Meister Wilhelm gearbeitet, den die Limburger Chronik so rühmend erwähnt — die aus dieser Zeit erhaltenen Werke aber, zu denen man ungerechtfertigter Weise Bilder wie die „Madonna mit der Bohnenblüthe" zu rechnen pflegt, belehren darüber, daß hier so wenig wie in Nürnberg damals ein auf das Malerische und auf plastische Wirkung zielender Stil sich entwickelt hatte, machen sich auch stärkere Ansätze zu demselben bemerkbar. Erst im Anfang des 15. Jahrhunderts ersteht, wie in Nürnberg der Meister Berthold, so in Köln ein Künstler, der eine neue Kunstrichtung einführt: es ist eben jener, der die „Madonna mit der Bohnen-

blüthe" und die verwandten Gemälde ausgeführt hat. Die Entwicklung der Malerei in beiden Städten ist also eine analoge.

Anders verhält es sich mit Prag. Hier hatte sich, wie erwähnt, bereits in der Mitte des 14. Jahrhunderts, Dank den energischen Bestrebungen Kaiser Karl's IV., ein künstlerisches Leben entfaltet, das zwar nicht von langer Dauer sein sollte, dafür aber einen eigenartigen, bedeutenden Charakter trug. Der bestimmende Einfluß ging von dem 1357 nach Prag berufenen Italiener Tommaso di Modena aus; zwei nordische Meister, der Böhme Theodorich und der Wormser Nikolaus, schlossen sich in ihrer Thätigkeit demselben an. Eine eigenthümliche Mischung italienischen und nordischen Formengeschmackes kennzeichnet den Stil dieser ältesten Prager Schule. Der Einfluß des Thomas offenbart sich ebensowohl in der Technik, als in der Bildung der Typen und der Kompositionen. Durch ihn erhalten jene anderen Maler das Verständniß für eine mehr monumentale, stilistische Wiedergabe der menschlichen Erscheinung, für eine größere und edlere Harmonie der Verhältnisse und für die Abrundung der Theile durch die rein malerischen Mittel der Modellirung. Auf die durch die vorgeschrittene italienische Kunst gegebene Anregung also muß in Prag die Entstehung jener Kunstrichtung, die wir im Gegensatz zu der sonst überall in Deutschland noch herrschenden zeichnend andeutenden die malerisch verwirklichende genannt haben, zurückgeführt werden. Wie dies aber nicht anders möglich war, mußte das Italienische dem nordischen Wesen sich anbequemen. Die urwüchsige Kraft und der ungebildete derbe Geschmack eines Dietrich vergröberte und verdickte alle Formen häufig bis zum Unförmlichen. Hätte er seinen barbarischen Bärengestalten nicht zu gleicher Zeit eine große Gutmüthigkeit verliehen, man könnte sich vor den plumpen Gesellen, welche die erlauchtesten Namen der christlichen Geschichte tragen, entsetzen.

Ist uns nun Theodorich eine wohlbekannte Künstlererscheinung, so hat es noch immer nicht recht gelingen wollen, von der Kunst seines gefeierten Zeitgenossen Nikolaus Wurmser sich einen deutlichen Begriff zu machen. Daß er mit Thomas, Dietrich und, wie ich glaube, einem vierten Maler zusammen die Burg Karlstein ausgemalt hat, wissen wir. Aber nur vermuthungsweise kann sein Antheil bestimmt werden: in den Fresken der Marienkapelle glaubte man sein Werk sehen zu können, und auf Grund dieser Fresken hat man neuerdings ihm auch einige Madonnenbilder zuschreiben wollen, die alle, die gleiche Komposition aufweisend, eine Zeitlang typische Bedeutung in der böhmischen Kunst besessen zu haben scheinen.

Das älteste dieser Bilder, dasjenige in der Stiftskirche zu Hohenfurt (abgebildet in Janitschek's Geschichte der deutschen Malerei), welches Janitschek für ein originales Werk des Nikolaus Wurmser halten möchte, zeigt nun eine so auffallende Verwandtschaft mit den Gemälden des Meisters des Imhof'schen

Altares, daß man es auf den ersten Blick für ein Werk desselben zu halten geneigt ist. Und nicht anders ist es mit dem ganz verwandten Bilde in S. Stephan zu Prag, mit jenen, welche die Dominikanerkirche zu Budweis und die Gallerie zu Hohenfurt besitzen. Dargestellt ist die Madonna auf Goldgrund in halber Figur, etwas nach rechts gewandt, den Kopf zu dem nackten Christkinde geneigt, das sie auf den Händen in halb sitzender Stellung hält. Sie ist in blaues Gewand, einen blauen, roth ausgeschlagenen Mantel und ein weißes gefranstes Kopftuch gekleidet und trägt auf dem gelbblonden, weichgewellten Haare eine mit Edelsteinen reich geschmückte Krone. Zuweilen sind auf dem Goldgrunde neben dem Heiligenschein Engel gezeichnet, die den letzteren halten, zumeist umgiebt ein Rahmen mit ganz kleinen Darstellungen aus dem Leben der Maria das Ganze. In Tracht (auch der Nürnberger Meister hat das weiße Kopftuch mit Fransen), Bewegung und im Typus ist, wie gesagt, die allergrößte Aehnlichkeit mit den Nürnberger Bildern zu gewahren. Der Hauptunterschied in der Bildung des Gesichts liegt darin, daß der böhmische Meister es viel voller, runder, mit kurzem Kinn, sinnlich kleinem Munde, der einen süß freundlichen Ausdruck hat, gestaltet. Das Inkarnat ist lichtgelblich gehalten mit aufgesetzten weißen Lichtern. Nicht allein aber Zeichnung und Farbe entsprechen sich bei den beiden Künstlern, sondern auch die Anordnung. Genau dasselbe Schema der Darstellung kehrt auf den zwei Madonnenbildern in S. Lorenz und in der Aegidienkirche wieder! So kann es nicht im Geringsten zu bezweifeln sein, daß die direkteste Berührung zwischen Jenen stattgefunden hat, daß Einer der Lehrer des Andern war.

Keines der böhmischen Gemälde ist datirt; daß sie im Anfange des 15., vielleicht noch am Ende des vorhergehenden Jahrhunderts entstanden sein müssen, darf mit Sicherheit ausgesprochen werden. Dafür aber, daß der böhmische Meister der Aeltere, also der Lehrer war, lassen sich verschiedene Gründe geltend machen. So unwahrscheinlich es sein mag, daß man in ihm den Nikolaus Wurmser selbst zu sehen hat, da er doch offenbar einer späteren Generation anzugehören scheint, so unleugbar ist doch die nahe Beziehung, in der seine Werke zu denen jener älteren Meister der Prager Schule stehen. Der italienische Einfluß verleugnet sich in ihnen nicht; diese Darstellung der Madonna geht auf Thomas von Modena, auf die Giottesken Madonnenbilder zurück. Der Maler muß seine Schule in Prag durchgemacht haben, ohne daß er deßhalb doch ein Böhme selbst zu sein brauchte. Spezifisch böhmisch ist auch jene Anordnung von kleinen Bildchen oder Heiligenfiguren, die uns zuerst auf der Vera ikon im Prager Dome begegnet. Sein Stil entwickelt sich also folgerichtig aus dem der älteren Prager Schule.

Seine Hauptthätigkeit aber scheint er nicht in dieser Stadt, sondern im südlichen Böhmen gefunden zu haben. Wenigstens stammen die meisten seiner

Bilder aus der Gegend von Budweis oder werden dort noch bewahrt. Zu denselben sind außer jenen Marienbildern, wie mich dünkt, noch einige andere Tafeln zu rechnen, die, aus Wittingau stammend, jetzt der Sammlung im Rudolfinum zu Prag einverleibt sind, Reste eines Altarwerkes, das offenbar zu den bedeutendsten Schöpfungen der böhmischen Schule gehörte. Die Vorderseiten von zwei Flügeln zeigen in wärmstem, kräftigem Kolorit die ungemein lebensvollen, bewegten Darstellungen des Gebetes auf Gethsemane und der Auferstehung, die Rückseiten Heiligenfiguren, darunter einige Frauen von ausnehmender, wahrhaft bestrickender Lieblichkeit. Auf einer dritten Tafel ist die Kreuzigung dargestellt. Auch hier, wie auf einem demselben Künstler zuzuschreibenden kleinen Altarwerk in dem Münchener Nationalmuseum, das aus Schloß Pähl bei Weilheim stammt und den Crucifixus zwischen Heiligen, auf den Flügeln die Heiligen Johannes den Täufer, Barbara, Christus als Schmerzensmann und Maria mit dem Kinde bringt, ist auf das Schlagendste die Beziehung zu dem Nürnberger Meister ausgesprochen und zwar gerade zu dem frühesten Werke desselben, dem Deichsler'schen Altare in Berlin. So kann es kaum zweifelhaft sein, daß in der That der Maler des Imhof'schen Altares in seiner ganzen Kunstrichtung von dem etwas älteren böhmischen Meister, dem letzten großen Vertreter der Prager Schule, den wir am Kürzesten den „Meister von Wittingau" nennen dürfen, in entscheidender Weise bestimmt ist. Die Kunst des 15. Jahrhunderts in Nürnberg knüpft demnach an die früher entwickelte böhmische an und empfängt indirekt auf diesem Wege Elemente, die ursprünglich aus Italien gekommen sind. So erklärt sich zum Theil wenigstens der monumentale, stilvolle Charakter dieser Nürnberger Werke, so die große Wandlung, die sich mit derselben in der fränkischen Kunstübung vollzieht. Daß seinerseits Meister Berthold von Neuem mit der italienischen Kunst in Berührung getreten ist, bleibt bei alledem nicht allein möglich, sondern wahrscheinlich. Als die eigentlichen Quellen aber, als die zwei Ausgangspunkte seines Schaffens müßte auf der einen Seite die heimische Bildhauerkunst, auf der anderen Seite die böhmische Malerei angesehen werden. Was er so überkommen hat, hat er mit genialer Kraft zu einem durchaus individuellen Stile, dessen Größe in der Einfachheit erhabener Empfindung und edler Formenbildung beruht, ausgebildet.

Ein dritter Künstler, der seinem Stile nach dem Meister des Imhof'schen Altares und dem Meister von Wittingau verglichen werden muß, ist nun aber Jener gewesen, der die oben bereits erwähnten Bilder im Germanischen Museum: den „Bethlehemitischen Kindermord" und die „Bestattung Mariens" gemalt hat (Nr. 83 und 84). Dieselben zeichnen sich durch große Lebhaftigkeit der Bewegungen und Breite der malerischen Behandlung aus. Der Fleischton ist bräunlich, häufig in's kupfern Röthliche stechend, mit kräftig weißen Lichtern:

die Haare sind in breiter Weise, entweder weiß auf bräunlicher, oder gelb auf röthlicher Untermalung gehöht. Die Figuren sind sehr kurz, mit großen Köpfen, langen platten Füßen und krampfhaft bewegten Händen, deren kurze Finger so eckig in den Gelenken gebogen sind, daß sie wie gebrochen erscheinen. Der Gesichtstypus zeigt kräftige Brauen, dunkle Augen, kurze gerade, gestülpte Nasen, auffallend kurzes Kinn, fleischige Ohren. Zinnoberroth, Moosgrün, Violett, sowie in ein milchiges Weiß gebrochenes Kirschroth und Blau sind die charakteristischen Farben der weich fallenden Gewänder.

Auch in diesen Werken spricht sich in unverkennbarster Weise der Einfluß der Prager Malerschule aus, und zwar stehen sie dem Stile nach den älteren Meistern derselben noch näher, als der Meister von Wittingau, an dessen Werke sie andererseits doch vielfach, namentlich in den Frauentypen, erinnern. Ein weiteres Werk, das ich diesem Künstler zuzuschreiben weiß, ist das durch den Holzschnitt in Woltmann-Woermann's Geschichte der Malerei allgemein bekannt gewordene, höchst anmuthige und zart empfundene Gemälde im Besitze des Fräulein Gabriele Przibram in Wien. Es zeigt eine genreartige Darstellung aus dem Leben der hl. Familie. Auf einer Steinbank haben sich Maria und Elisabeth niedergelassen, mit häuslicher Arbeit beschäftigt. Erstere, den Spinnrocken in der Hand, hat sich in derselben unterbrochen, um in einem heiligen Buche zu lesen, Elisabeth dreht eine Weife. Zwischen diesen Frauen aber, am Boden, sitzen auf Kissen die beiden Knaben Johannes und Christus. Ein kleiner Zwist scheint zwischen ihnen wegen einer Pfanne ausgebrochen zu sein, die das Christuskind in eifrigem Begehren an sich zieht. Klagend wendet sich Johannes zu seiner Mutter: „sich in Muoter jhesus tuot mier", so steht auf einem Spruchband zu lesen. Die harmlose Unbefangenheit, der zarte poetische Sinn und der kecke Humor läßt wie im Abglanz die lebhafte Phantasie und das innige Gefühlsleben des deutschen Künstlers wiederstrahlen.

An dritter Stelle sind zwei Bruchstücke eines größeren Gemäldes: die Köpfe der Maria und des Johannes in der Sammlung des Konsuls Weber in Hamburg (Nr. 360 und 361), als von derselben Künstlerhand gefertigt, zu erwähnen.

Auch dieser Künstler, wie der Meister von Wittingau, muß als ein Vorgänger Berthold's angesehen werden. Die Gewänder sind noch viel stärker in der sogenannten gothischen Weise behandelt, mit lang ausgezogenen Falten; die Farben sind noch nicht die satteren, kräftigen Lokalfarben, sondern in's Helle gebrochen. Auch das Inkarnat ist lichter, transparenter — offenbar hat der Künstler auch noch ein anderes Bindemittel angewandt, da seine Farben flüssiger aufgetragen sind. Daß er ein Franke war, — möglich ist dies wohl, aber bisher nicht zu beweisen. Er scheint allerdings ein Deutscher gewesen zu sein, der in Böhmen gelernt hat, und seine Thätigkeit fällt in das Ende des 14., vielleicht noch in

den Anfang des 15. Jahrhunderts. So weit kann man sich mit Bestimmtheit äußern: der Rest ist Vermuthen. Gerne gestehe ich, daß dieses Letztere sehr wohl den Forscher dazu führen könnte, in dem „Meister der Przibram'schen hl. Familie" einen Nürnberger und zwar geradezu den Vorläufer Berthold's zu sehen. In diesem Falle wäre dann Letzterer allerdings nicht der Erste gewesen, der durch den Anschluß an die Prager Schule seine Kunst zu vervollkommnen gesucht, sondern aus der Schule dieses älteren, bedeutenden Nürnberger Künstlers hervorgehend, hätte er dessen Beispiel befolgt und in erneutem Studium der Werke eines hervorragenden jüngeren böhmischen Meisters, nämlich jenes von Wittingau, seine weitere Ausbildung gesucht. Das direkte Mittelglied zwischen der älteren Kunst des 14. Jahrhunderts und dem neueren Stile des 15. Jahrhunderts wäre dann eben in der Kunstweise des Malers der Przibram'schen Familie zu sehen. Doch — dem Vermuthen sei ein Ende gemacht! Der Blick, mit dem wir das Dunkel, das die Vorgeschichte der Kunst Berthold's umhüllt, zu durchdringen suchten, sei nun wieder nach vorwärts auf die weitere Entwicklung der Nürnberger Kunst gerichtet.





Der Meister der hl. Familie.
Die Bestattung Maria's.
Germanisches Museum zu Nürnberg.
(S. 46.)
Nach einer photogr. Aufnahme von Ferd. Schmidt in Nürnberg.





2. Der Meister des Wolfgangsaltares.

Nicht lange nach dem Tode des Meisters Berthold, so wird uns unsere Betrachtung weiterhin lehren, hat ein zweiter großer Nürnberger Maler seine Thätigkeit begonnen und mit derselben eine neue, vorgeschrittene Kunstrichtung in's Leben gerufen, die nun die herrschende wurde. Handelte es sich bloß um die wahrhaft Epoche machenden Meister in diesen Untersuchungen, so müßte man auf den Meister des Imhof'schen Altares unmittelbar den des Tucher'schen Altares folgen lassen. Die historische Gerechtigkeit aber erfordert es, daß zunächst ein Maler genannt werde, der, ohne jenen beiden durchaus genialen Künstlern verglichen werden zu dürfen, doch eines gewissen Ansehens sich erfreut zu haben scheint und gleichsam eine Art mittlere Stellung zwischen Beiden einnimmt. Es ist der einzige bedeutendere Schüler und Nachahmer, den Berthold gehabt hat, derjenige, welcher schon von den Nürnbergern offenbar als der Erbe von dessen dominirender Stellung im Künstlerleben der Stadt angesehen wurde. Für kurze Zeit nur freilich, da bald jener Größere ihn in Schatten stellen sollte. Seine Thätigkeit fällt vielleicht schon in die dreißiger, sicher in die vierziger und fünfziger Jahre des Jahrhunderts, seine Geburt mag etwa zwischen 1410 und 1420 anzusetzen sein. Von einer selbstständigen Entwicklung, bemerkenswerthen Wandlungen seiner Kunstweise, wie wir sie bei dem großen älteren Meister zu verfolgen im Stande waren, ist bei ihm nicht die Rede. Er hält sich an Das, was Jener geschaffen hat, und macht dessen Stil zu dem seinigen. Begabt, ohne im höheren Sinne künstlerisch produktiv zu sein, bildet er die überlieferten Elemente aus und formt sie nach seinem individuellen Geschmacke um. So gewahrt man in seinen Werken eine, trotz Wahrung derselben Grundformen, sich geltend machende Veränderung in der Bildung der Typen, trotz Festhaltens an der Gesammtfarbenstimmung eine Bereicherung an einzelnen

Farben und eine neue Nuanzirung derselben, bei Anwendung desselben Bindemittels doch einen breiteren, flüssiger verschmelzenden malerischen Vortrag. So nähert er sich, immer innerhalb des Bereiches der von Berthold in's Leben gerufenen Kunstrichtung, dennoch den Grenzen derselben, über die hinaus mit entscheidender Energie der später zu erwähnende Meister des Tucher'schen Altares schreitet. Ja, man darf annehmen, daß selbst, als dieser das Neue schon verwirklicht hat, der Schüler Berthold's noch unbeirrt den alterthümlichen Stil vertritt.

Das Werk, nach dem er am Besten benannt werden kann: der Wolfgangsaltar in S. Lorenz, gehört offenbar nicht zu seinen frühesten. Will man die innigen Beziehungen seiner Kunstweise zu derjenigen seines Lehrers recht deutlich erfassen, so eignet sich kein anderes besser, als ein Altar, der sich jetzt gleichfalls, freilich nicht als Ganzes, sondern in seine Theile zerlegt, in dieser Kirche befindet.

In zwei verschiedenen Kapellen derselben (der fünften rechts und der dritten links) findet man drei Tafeln, die, wie nachzuweisen sein dürfte, ursprünglich zu einem und demselben Werke gehörten. Dessen Mitte nahm die Darstellung des Gebetes auf dem Oelberge ein; auf jedem der Flügel sind zwei Passionsszenen gegeben: das Abendmahl, die Geißelung, Christus vor Pilatus und die Dornenkrönung. Einen mit entsprechenden Bildern geschmückten Altar sah v. Murr noch in der Predigerkirche; zur Zeit v. Rettberg's befand er sich auf der Burg. Von dort scheint er nach S. Lorenz gekommen zu sein. Beim ersten Anblick der Gethsemanedarstellung glaubt man ein Gemälde vom Meister des Imhof'schen Altares vor sich zu haben, so ganz entspricht Farbe und Zeichnung dem letzteren. Erst allmählich, nachdem namentlich auch die Flügelbilder schärfer in's Auge gefaßt worden sind, bildet sich die Ueberzeugung, daß es die Arbeit eines Schülers sein muß, und erkennt man die Unterschiede. Die am meisten charakteristische Abweichung der Gesichtsbildung von der früher besprochenen liegt in der Form der Nase, die hier eigenthümlich steif, geradlinig, nicht gebogen ist. Ferner ist das Kinn auffallend kurz gestaltet, das Auge, unter geradlinigen Brauen, noch dunkler gehalten. Auch die Handform unterscheidet sich: die Finger, abgesehen von den besonders langen Daumen, sind kürzer und nicht zugespitzt, in ziemlich ungeschickter Weise bewegt. Die Gewandfarben sind tiefer, gesättigter, zum Theil bereits denen auf dem Tucher'schen Altar verwandt. Mit kräftigen, derben Pinselstrichen sind auf flott hingesetzten Grundton die Haare gehöht. Die Fleischfarbe ist blühend röthlich gehalten, die aufgesetzten Lichter sind kräftig weiß. Mit weichem, flüssigen Farbenauftrag kontrastirt eine gewisse Härte und Eckigkeit der Zeichnung.

Die nächste Verwandtschaft mit diesem Altar zeigt ein Flügelaltar, der jetzt im Schlesischen Museum der bildenden Künste zu Breslau auf-

bewahrt wird (Nr. 203—205, fälschlich als „Schlesische Schule“ im Katalog). Er gehört zu den anziehendsten Schöpfungen des Künstlers. Auf dem Mittelbild ist die Himmelfahrt der Maria dargestellt: dicht über dem von den knieenden Aposteln umgebenen Sarkophag schwebt knieend und betend die mädchenhafte Gestalt der von langem, blonden Haar umflossenen Jungfrau. Christus in königlicher Tracht, von einem Engel geleitet, neigt sich zu ihr, die Hand nach ihr ausstreckend, um sie in sein himmlisches Reich zu führen; ein Engel setzt ihr die Krone auf. Andere Himmelsboten, darunter zwei Blumen streuende, fliegen in der Höhe. Zu Seiten dieses Bildes ist auf dem linken Flügel: „die Verkündigung“, auf dem rechten „die Geburt Christi“ angebracht, deren Komposition Maria vor dem von Engeln auf ihrem Mantel gehaltenen Kinde knieend, hinter ihr Joseph, der den Hut lüftet, zeigt. Gesättigte Farben: ein starkes Blau, Lackroth und Grün, das warme Röthlich des Inkarnats bringen auf dem goldenen Hintergrunde eine volle, kräftige Gesammtwirkung hervor. Ein freundliches, noch kindliches Empfinden spricht aus den Figuren, unter denen Maria, die immer in weiße Gewandung und blauen Mantel gekleidet ist, und die Engel mit ihrem breit nach den Seiten flatternden blonden Haar besonders anmuthen. Auf der Rückseite der Flügel ist die Heimsuchung in der eigenthümlichen Weise dargestellt, daß die beiden Kinder Christus und Johannes sichtbar werden. Nach dem auf der Haupttafel angebrachten Portrait und Wappen ist das Werk die Stiftung eines jugendlichen Mitgliedes der Familie Imhof. Und zwar scheint es für die Elisabethkirche in Breslau, aus welcher es in das Museum gelangte, bestimmt gewesen zu sein, dieselbe Kirche, für welche später Hans Pleydenwurff ein großes Altarwerk ausführte. Möglich aber auch, daß es erst in späterer Zeit von Nürnberg nach Breslau gebracht wurde.

Noch ein anderes Gemälde ist dem Maler von den Imhof's in Auftrag gegeben worden, eine trefflich gemalte kleine Gedächtnißtafel, auf welcher der 1449 bei Fürth gefallene Anton Imhof, Sohn des Christian Imhof, in voller Rüstung knieend dargestellt ist. Sie befindet sich jetzt im Germanischen Museum (Nr. 406) in einem Raume unmittelbar neben der Kirche und trägt die Inschrift: „anno dni 1449 jar do hern und stet andernander krigten nam antoni cristan imhoff sun schaden bey fürt am nesten mitwoch noch martini der hy begraben leyt“. Das Bild erinnert uns an eine Episode aus dem an ähnlichen kleinen Vorfällen so reichen Städtekrieg im Jahre 1449, in welchem der Hauptkampf, wie bekannt, zwischen der Stadt Nürnberg und dem Markgrafen Albrecht von Brandenburg ausgefochten wurde. Jener Anton Imhof war unter der Schaar gewesen, die am Sankt Martinstag nach Zenn ausgezogen war und auf dem Heimwege bei Fürth von dem Markgrafen zersprengt wurde. „Also ranten die feint auß der Hart gegen unsern gereisigen und gegen den wagen mit dem zeug und gegen den fußleuten, die dennoch bei den wagen waren; die waren

zerstreut und waren in keiner ordnung. also flohe jederman, geraisig und fußvolk, überal aus, wo sie mochten, und chomen ir vil in daz wasser, daz vielleicht etlich ertruncken sein. also ward des fußvolcks vil gefangen und die gereisigen chomen davon; auch ward der fußknecht und wagenleut wol 100 erslagen und erstochen und fürten die gefangen mit in hin, der warn 50 oder mer eitel arm leut, Pauren, wagenleut und ander drabanten, und die wagen mit püchsen und zeug und vil wagenpfert: und darunter was ein wagenpüchs, schoß ein stein als ein kopf, und 4 karnpüchsen, schussen stain als ein poßkugel." So meldet der Kriegsbericht Schürstab's (Nürnbergs Chroniken II, S. 181). Eine der vorhandenen Handschriften, in denen er uns erhalten ist, fügt hinzu: „und auf den tag in derselben flucht ward einer, Imhoff genant, Anthoni, des Christian Imhoffs sun bey sant Lorentzen, erschlagen bei Fürt." Die Gedenktafel befand sich dereinst unter dem zum Gedächtniß von Anton's Eltern gestifteten, früher als Werk des Meisters Berthold besprochenen Madonnenbild in S. Lorenz (vergl. Chroniken II, S. 345, A. 3).

Die Lorenzkirche bewahrt nun ferner ein größeres Werk unseres Malers, den Wolfgangsaltar. Was Hilpert von demselben mitzutheilen weiß, ist Folgendes: „der St. Wolfgangsaltar, gestiftet von Kunz Keßler, Bürger in Nürnberg, 1416: für den neuen Pfründner hat er von Michael Grundherr, Kirchenpfleger, und Christian Imhof, Kirchenmeister bei S. Lorenz, ein Haus gekauft 1448." Um diese Zeit etwa mögen die Gemälde entstanden sein, und es ist nicht unmöglich, daß eben jener Christian Imhof sie gestiftet hat. Das Mittelbild stellt dar, wie Christus dem Grabe, zu dessen Seiten drei schlafende Wächter sich befinden, entsteigt. Wie auf der gleichen Darstellung des Tucher'schen Altares in der Frauenkirche ist das Wunderbare des Vorganges in sehr handgreiflicher Weise dadurch verdeutlicht, daß das linke Bein des Auferstehenden durch den Steindeckel des Sarkophages hindurch steigt, als böte dieser keinen Widerstand. Auf den Flügeln sind an der Vorderseite die zwei jugendlichen Bischöfe Konrad und Wolfgang, an der hinteren Seite die Bischöfe Erhard und Levinus zu sehen. Auf den Flügeln der Staffel, welche die Holzfigurengruppe der Grablegung als Mittelstück enthält, sieht man einerseits, wie Christus der Magdalena erscheint, andererseits die Frauen am Grabe, außen die Heiligen Eustachius, Christophorus, Wolfgang und Kunradus.

Wie bereits erwähnt, dürfte dieses Werk, das doch allen wesentlichen Merkmalen des Stiles nach unzweifelhaft von demselben Meister herrührt, wie die vorhergehenden, in einer etwas späteren Zeit als der Altar aus der Predigerkirche und jener in Breslau entstanden sein. Dafür spricht namentlich die hellere Farbenstimmung — das Inkarnat ist viel lichter hier gehalten — sowie die größere Freiheit der Zeichnung. Die Gestalten fesseln durch ihre



Der Meister des Wolfgangsaltares.

Die Himmelfahrt der Maria.

Mittelbild des Imhof'schen Altares im Schles. Museum bildender Künste zu Breslau.

(S. 51.)

Nach einer photogr. Aufnahme von E. van Delden in Breslau.



feine, ja zarte Erscheinung und den freundlich liebenswürdigen Ausdruck. Kraft und Energie darf man nicht bei ihnen suchen.

Den Flügelbildern dieses Altars so verwandt, daß man sie für losgetrennte Theile desselben Werkes halten möchte, sind zwei Tafeln, die in der Kapelle unmittelbar neben jenen in S. Lorenz aufgehängt sind. Sie enthalten die ganzen Figuren des Bischofs Servatius und des in goldgelber Rüstung prangenden h. Georg auf gemustertem blauen Grunde. Endlich bewahrt dieselbe Kirche noch eine wesentlich ihrer Darstellungen wegen höchst interessante Tafel von der Hand des Meisters, nämlich jenes zum Andenken, vermuthlich aber noch bei Lebzeiten des Professors Friedrich Schon († 1464) gestiftete Gemälde der Geburt Christi mit den symbolischen Andeutungen der Jungfräulichkeit Maria's. Den Mittelpunkt bildet die Anbetung des Christkindes durch die Madonna, eine Komposition, die der Darstellung gleichen Inhaltes vom Meister Berthold (im Germanischen Museum) durchaus ähnlich ist. In den vier Ecken sieht man, wie dies schon in Schultz' „Legende der Maria", der ich in Bezug auf die Lesart der Inschriften folge, mitgetheilt ist, Moses am feurigen Busch (Rubus ignescit nec non minus igne calescit), Aaron mit dem blühenden Stabe (Hec contra morem produxit virgula florem), Gideon mit dem Vließ (hec madet tellus sed permanet arida vellus), die porta clausa des Ezechiel (hec porta clausa non permansit sine causa). Ferner in den Zwischenräumen: den Pelikan (vivificans parvulos proprio sanguine pellicanus), das Einhorn (virgineis digitis capitur — fit fera mitis), den Phönix (cum fenix senescit per ignem se juvenescit), und den Löwen (leo suos catulos excitat rugitu cum potenti), endlich die Evangelistensymbole. Offenbar hatte der gelehrte Herr selbst das Programm des Bildes mit den lateinischen Inschriften hergestellt. Die ungewohnte Idee fand Beifall, wie man aus der Wiederholung der Darstellung sieht, die Herr Ulrich Stark († 1478) in die Sebalduskirche schenkte, aber statt mit lateinischen, mit deutschen Inschriften versehen ließ (an einem Pfeiler in der Nähe des Westchores angebracht).

Ueber das Nachleben mittelalterlich scholastischer Anschauungen Aufschluß gewährend, entbehrt diese Darstellung doch jedes künstlerischen Reizes, und man möchte es bezweifeln, ob der Maler mit wirklicher Befriedigung diese nur durch ihre Seltsamkeit die Phantasie reizende Aufgabe ausgeführt hat. Uebrigens darf es nicht unerwähnt bleiben, daß etwas früher vermuthlich als die Gedenktafel des Professors Schon ein kleines Altarwerk am Niederrhein entstanden ist, dessen Mittelbild eine ganz ähnliche Komposition, nur noch reicher ausgestattet: mit einem Kranze von Prophetenfiguren umgeben, aufweist. Statt der Geburt Christi bildet die thronende Maria mit dem Kinde das Centrum,

außer den Schriftbändern mit jenen oben mitgetheilten Versen sind auch noch solche mit den prophetischen Weissagungen angebracht. Auf den Flügeln sind als Verherrlicher des dargestellten Mysteriums die Heiligen Augustinus und Hieronymus zu sehen. Dieses Altarwerk befindet sich jetzt im Provinzialmuseum zu Bonn.

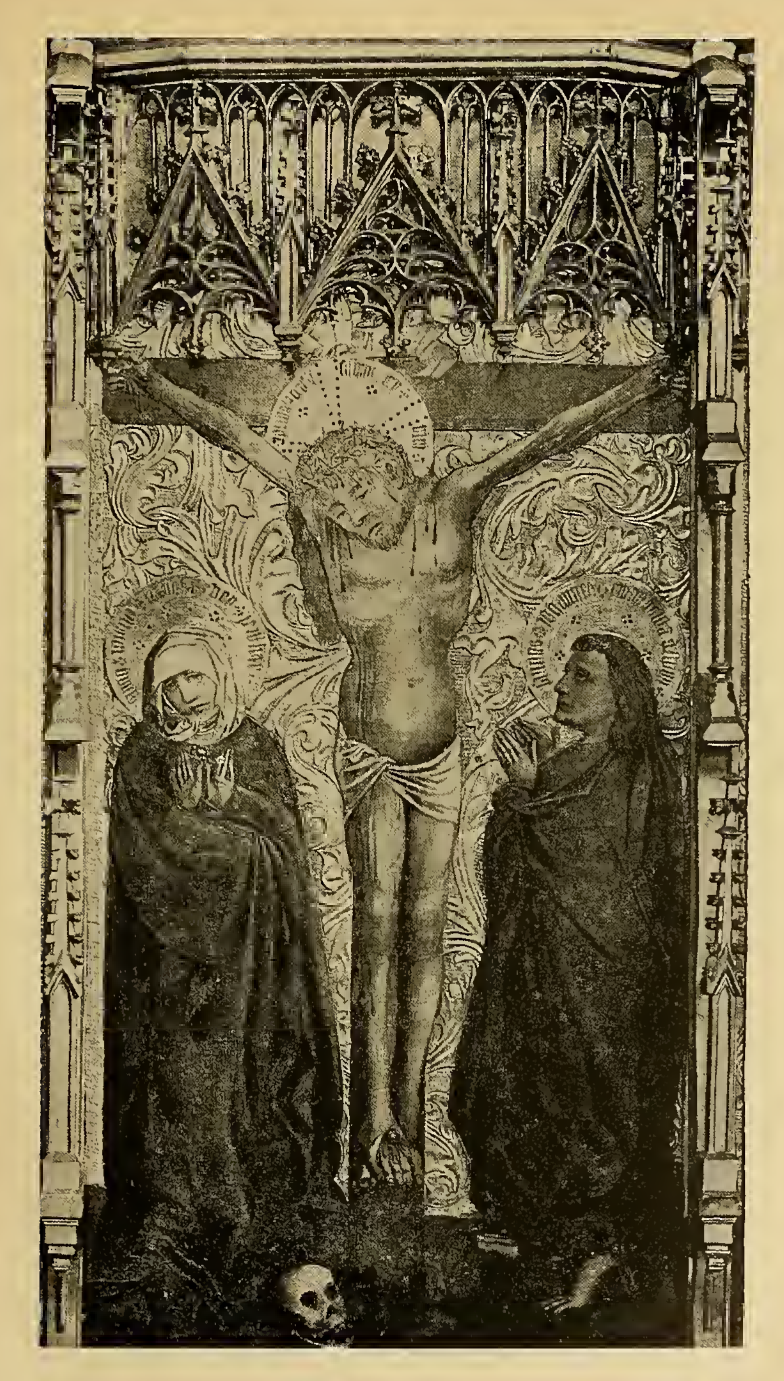
Wollen wir weitere Arbeiten vom Meister des Wolfgangsaltares kennen lernen, müssen wir uns in die Pfarrkirche des in der Nähe von Nürnberg gelegenen Städtchens Schwabach begeben, die sich im Besitze einer bescheidenen, aber nicht unwichtigen Sammlung Nürnbergischer Gemälde befindet. Da sind es zunächst Malereien an den Flügeln des kleinen Katharinenaltars, welche Betrachtung verdienen, vier Heilige an den Innenseiten: Paulus und Petrus, Barbara und Magdalena, an den Außenseiten: die Verlobung der jugendlichen Königstochter mit dem Christkinde, Johannes der Täufer, Katharina und Bartholomäus. Im Schreine selbst befindet sich die Holzfigur der Heiligen, eine Gestalt mit breitem Kopfe, eigenthümlich in parallelen Linien gewelltem Haare und schlanken Händen mit dünnen, langen, zugespitzten Fingern.

An zweiter Stelle ist ein Altarwerk zu erwähnen, dessen Haupttafel den Gekreuzigten zwischen Maria, Johannes, Longinus und dem Manne mit dem Ysopstabe einerseits, zwei vornehmen Männern und Kriegern andererseits zeigt. Auf den Flügeln finden wir zum ersten Male Szenen aus der Legende des h. Veit, die später auf dem Peringsdörffer Altar von einem so großen Meister verherrlicht werden sollte, wiedergegeben, vier Hauptereignisse aus seinem Leben: wie er gegeißelt wird, wie er aus dem Sohne des Kaisers den Teufel austreibt, wie er mit seinem Pädagogen und seiner Amme an den Galgen gehängt worden und wie er unversehrt in dem mit glühendem Oele gefüllten Kessel verharrt.

Endlich nenne ich noch zwei etwas derb ausgeführte Tafeln mit den Darstellungen des h. Christoph und der von vier Engeln gen Himmel getragenen Magdalena.

Die Betrachtung aller dieser Bilder vermag kaum neue Seiten der künstlerischen Eigenart des Malers uns zu erschließen. Ueberall gewahrt man die von den Schöpfungen des Meisters des Imhof'schen Altars dem wesentlichen Charakter nach bestimmten Aeußerungen eines nicht unbegabten, aber jeder leidenschaftlichen Erregung, wie jeden kühnen Strebens unfähigen Naturells. Seine künstlerischen Erfolge sind sehr bescheidene gewesen; sie beschränken sich auf eine gewisse Ausbildung der technischen Routine und des Koloristischen. Hierin allein ist er über das von Berthold Geleistete hinausgeschritten, mit dessen großartiger Bildungs- und Empfindungskraft sich die seine nicht entfernt zu messen vermag.

Aller Vermuthung nach hat er Werke wie den Tucher'schen Altar in Nürn-



Pfenning.

Christus am Kreuz, Maria und Johannes.

Mittelbild des Tucher'schen Altares in der Frauenkirche zu Nürnberg.

(S. 60.)

Nach einer photogr. Aufnahme von Ferd. Schmidt in Nürnberg.

(Wegen nicht zu beseitigenden Schwierigkeiten in der Beleuchtung konnte das Haupt Christi nicht getreu wiedergegeben werden.)



berg entstehen sehen, aber das ist kein wichtiges Erlebniß für ihn gewesen. Vergebens würde man Spuren eines nachhaltigen Eindruckes, den es auf ihn gemacht, in seinen Schöpfungen suchen. Zuweilen glaubt man wohl Etwas, was auf eine Beeinflussung durch jenen Meister schließen lassen könnte, zu gewahren, aber dies betrifft dann höchstens Aeußerlichkeiten, nicht den Kern seiner Kunst und — muß zudem noch fraglich bleiben. Auf der anderen Seite legt man sich angesichts einzelner, offenbar späterer Bilder des Künstlers, wie jener Kreuzigung in Schwabach, die Frage vor, ob er nicht sogar schon niederländische Gemälde gekannt habe; möglich, aber auch diesen hätte er dann bloß unwesentliche Einzelheiten entnommen, als hätte er in glücklicher Beschränkung und Zufriedenheit die Tragweite der einen oder anderen Neuerung gar nicht begriffen.

Schwer ist es daher auch, aus seinen Werken annähernd zu bestimmen, wie lange er gelebt haben mag, unmöglich, unter den urkundlich beglaubigten seinen Namen zu entdecken. Wohl könnte man sich denken, daß ein Meister wie der etwa zwischen 1410 und 1415 geborene Valentin Wolgemut, Michel Wolgemut's Vater, von dem noch später die Rede sein wird, in seiner Kunst eine ähnliche Stufe eingenommen hat, wie unser Maler — höchst wahrscheinlich wurzelt auch Valentin's Kunst in derjenigen Berthold's, da er ja seine künstlerische Erziehung am Ende der zwanziger und in den dreißiger Jahren erhalten haben muß. Deswegen allein aber Valentin mit dem Meister des Wolfgangsaltares zu identifiziren, hieße in allzu kühner Weise eine bloße Vermuthung zum Range einer Thatsache erheben! Könnte man doch ebensowohl einen Namen wie den des Hans von Luckenbach, der nach Baader's Mittheilungen 1436 die Rathstube restaurirte und mit Gemälden schmückte, oder den des N. Walch, der 1442 die Gemälde ebendort „oben an der Deck und sust an etlichen angesichten erleuchten und bessern" mußte, oder irgend einen andern in Vorschlag bringen.





3. Pfenning, der Meister des Tucher'schen Altares

Die Worte, mit denen Dante den schnellen Wechsel im künstlerischen Geschma
und Urtheil seiner florentinischen Zeitgenossen charakterisirt:

> Einst wähnte Cimabue, er behaupte
> In Malerei das Feld, und Ost und West
> Ruft heute Giotto, der den Kranz ihm raubte,

bezeichnen ganz allgemein treffend die mächtige, alles Vorhergehende verdunkelnd
Wirkung, welche die Erscheinung eines neue, ungekannte Ideale verwirklichende
großen Künstlers hervorbringt. Der Name, der noch eben hochgefeiert und i
Aller Munde war, verliert schnell seine Zauberkraft vor der Macht des überraschen
und lebensvoll in die Gegenwart eintretenden Andersartigen. Mit Staunen g
wahrt man immer wieder in der Geschichte der Kunst, wie schnell die in seine
Werken sich offenbarende Anschauung eines bedeutenden, bahnbrechende
Künstlers und deren Ausdrucksform Gemeingut der Zeitgenossen wird. E
macht den Eindruck, als hätte Alles nur auf das Eintreten der künstlerische
That gewartet, um sich ihr mit erregter Theilnahme zuzuwenden, als wäre sie n
die Erfüllung eines allgemeinen, unbewußten Verlangens. Selbst in den Fälle
wo das Alte eine mit dem ganzen Leben verwachsene, liebgewohnte Lüge wa
das Neue aber eine mit unerbittlichen Forderungen auftretende Wahrheit i
erklärt sich der naiver empfindende und von Vorurtheilen unbefangene Theil d
Allgemeinheit in entscheidender Weise für die letztere, mag auch der Widerstan
der am Altgewohnten mit einer um so größeren Zähigkeit Festhaltenden u
mit gereizter Gehässigkeit das Neue Verurtheilenden den entgegengesetzten A
schein hervorbringen. In dieser Wahrnehmung liegt ebensoviel Trostreiche



Pfenning.

Die Verkündigung.

Flügelbild des Tucher'schen Altares in der Frauenkirche zu Nürnberg.

(S. 60.)

Nach einer photogr. Aufnahme von Ferd. Schmidt in Nürnberg.



als Niederdrückendes in der Erkenntniß, daß andrerseits das Neue nicht immer ein Besseres sein muß, um zu gefallen, sondern daß es als solches an und für sich den stärksten Reiz auf die Menschen ausübt, und erst späteren Zeiten das Urtheil überlassen bleibt, ob es ein Gutes, Förderndes, oder ein Verderbliches, auf Irrwege Führendes war. Wer aber in der Gegenwart eine gerechte, klare Meinung sich zu bilden trachtet, dem bleibt schließlich, wird er nicht willenlos von seinem eigenen starken Gefühl bestimmt, nichts Anderes übrig, als unabhängig von allen Theorien und Prinzipien den Maßstab in dem reinmenschlichen Werthe oder Unwerthe des Neuerers selbst, sowie seiner Gegner und Anhänger zu suchen. Die Fragen, die das Kunstwerk, dessen Anschauung ja häufig in der Gegenwart nicht ungetrübt möglich ist, nicht beantwortet, auf die giebt der Mensch, der es geschaffen hat, Antwort — und umgekehrt, aus dem Kunstwerk, verstehen wir nur es zu interpretiren, lernen wir den Menschen kennen. Denn was ist schließlich das Kunstwerk Anderes, als der starke Wesensausdruck eines bestimmten Individuums, — das Echo seiner Empfindung, das Spiegelbild seines Geistes? Von der allgemeinen Erwartung und Ahnung gleichsam unbewußt getrieben, offenbart der große Künstler seine Individualität und erweitert sich, indem er sein eigenes Ich in aller Wahrhaftigkeit den Anderen hingiebt, zur Allgemeinheit selbst. Das eminent Persönliche wird gemeinsame Sache Aller, und jeder Einzelne glaubt sich, indem er es versteht und in sich aufnimmt, selbst schöpferisch mit thätig. So wird der wundervolle Bund geschlossen, der nun auf allen Seiten die Nachahmung der angestaunten Werke zeitigt — bis wieder ein neues, großes Individuum sich der Menge aufzwingt, und dessen Name, wie Dante sagt, das Feldgeschrei wird.

Wenn man in den ersten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts in Nürnberg von der Kunst der Malerei sprach, so war es gewiß der Name „Meister Berthold", der auf allen Lippen war. Seine Werke übertrafen an Natürlichkeit der Figuren und an Farbenwirkung so bei Weitem Alles, was man bis dahin von Tafelbildern kennen gelernt hatte, daß sie die größte Bewunderung erregt haben und als höchste Musterleistungen betrachtet worden sein müssen. Da trat nun plötzlich ein neuer Künstler hervor, der den Nürnbergern die Augen darüber öffnete, daß Das, was sie bisher für eine wunderbare und täuschende Nachahmung der Natur gehalten hatten, nur einen sehr schwachen Anspruch auf diesen Ruhmestitel habe, daß man um Vieles getreuer die Wirklichkeit wiedergeben und viel glänzendere Farben anwenden könne. Und binnen Kurzem ward ihm die Stellung und Anerkennung zu Theil, die Meister Berthold innegehabt hatte.

Der Meister, welcher jetzt der Erste und der Führer der Nürnberger Malerschule wurde, ist jener Künstler, welcher den Tucher'schen Altar in der Frauenkirche gemalt hat, ein Werk, das nächst dem Imhof'schen Altar unter den

älteren Nürnberger Gemälden die meiste Beachtung gefunden hat, seiner künstlerischen Bedeutung nach aber doch noch lange nicht eingehend genug betrachtet und gewürdigt worden ist. Die feinsinnigsten, treffendsten Bemerkungen auch über diese Bilder verdanken wir entschieden Schnaase und Hotho.

Lange Zeit hat man den Altar, der, eine Tucher'sche Stiftung, früher in der Karthäuserkirche sich befand, in das Jahr 1385 verlegt, indem man die auf die Gründung der Kirche bezügliche Inschrift, die v. Murr unmittelbar vor Erwähnung der Malereien anführte, irriger Weise mit diesen in Beziehung setzte. Erst Hotho, mit dem ihm eigenen scharfen Blick und unabhängigen Urtheil, wies auf die vollständige Unsinnigkeit dieser Annahme hin und setzte die Entstehung in die Zeit etwa um 1430. Aus dem Gesammtzusammenhange unserer Betrachtungen aber ergiebt sich, daß auch diese Datirung noch zu früh, und das Gemälde frühestens erst in den vierziger Jahren entstanden sein dürfte. Auch jenen Platz, den es zuerst nach seiner Ueberführung in die Marienkirche einnahm, nämlich auf dem Hochaltar, hat es später mit dem des Altares am Ende des linken Seitenschiffes vertauschen müssen. Hier in dämmerndes Licht verbannt, leuchtet es geheimnißvoll in seiner wunderbar erhaltenen Farbenpracht. Viele knieen täglich in den Reihen vor diesem Altare — wie Wenige aber wissen davon, daß sie angesichts einer der größten Schöpfungen deutscher bildender Kunst ihre Andacht verrichten! Und doch kann man es kaum anders glauben, als daß manchem Blick, der aus dem Gebet schweifend sich zu den Bildern verlor, jene mächtigen gemalten Gestalten mit dem heißen, brennenden Blick und den wie krampfhaft im ersten Anlauf zurückgehaltenen Bewegungen sich gewaltsam eingeprägt haben, wie die den Kirchenraum durchbebenden tiefen Töne der Orgel dem Ohre. Ja, es wäre begreiflich, daß es einem stillen Gläubigen plötzlich wie ein Schrecken ankäme, wie das Gefühl, etwas Unerhörtes zu erleben — wäre sein Blick und seine Phantasie nicht von jener traurigen Dumpfheit, die den mächtig andrängenden, den Weg zur Seele suchenden Eindrücken jeden Eingang verschlossen hält. Wohl möglich, daß er eine Stunde später in Anbetung vor dem Vatikanischen Apollo oder der Sixtinischen Madonna versunken, dem Freunde eine Vorlesung über die Erhabenheit der Kunst und den Begriff der Schönheit hält! Wohl, Schönheit ist dem Werke, das er eben gleichgültig geschaut hat, nicht zu eigen — auch verlangt man nicht von ihm, daß er darin etwas an Formvollendung den italienischen Gemälden Vergleichbares verehren solle. Aber ist denn der Deutsche seinem eigenen Wesen so entfremdet, daß nicht ein unbestimmtes Etwas in Werken wie diesen ihn mächtig ergreift und anzieht, daß nicht, wenn sein Dank der klassischen Kultur herangereiftes Schönheitsgefühl sich abgestoßen fühlt, zu gleicher Zeit doch sein seelisches Empfinden durch den Empfindungsausdruck im künstlerischen Gebilde stark und tief erregt wird?



Pfenning.

Die Auferstehung Christi.

Flügelbild des Tucher'schen Altares in der Frauenkirche zu Nürnberg.

(S. 61.)

Nach einer photogr. Aufnahme von Ferd. Schmidt in Nürnberg.





Pfenning.

Die hhl. Augustinus und Monika.

Flügelbild des Tucher'schen Altares in der Frauenkirche zu Nürnberg.

(S. 61.)

Nach einer photogr. Aufnahme von Ferd. Schmidt in Nürnberg.



Ein räthselvolles Werk von einem seltsamen Künstler geschaffen! Ein Werk, in dem zum ersten Male in schroffer Weise der Konflikt zwischen dem Streben nach Wahrheit des Empfindungsausdruckes und dem nach Schönheit der Form, zwischen treuer Nachahmung der Natur und idealer Gesetzmäßigkeit des Stiles sich bemerkbar macht. War in den Gebilden des großen Vorgängers die letztere das herrschende Element geblieben, dem das Studium der Natur sich dienstbar erweisen mußte, war in ihnen eine Harmonie und Ruhe erreicht worden, die allein dem Beschauer eine ungetrübte, stillbefriedigte Anschauung ermöglicht, so tritt uns in dem Tucher'schen Altarwerk das Gähren und Ringen einer ungestümen künstlerischen Kraft entgegen. Mit leidenschaftlicher Gewalt sucht dieser Künstler, dessen entzücktes Auge sich ganz der unendlichen Mannigfaltigkeit der ihn umgebenden Gebilde öffnet, aller der Eindrücke, die auf ihn einstürmen, Herr zu werden, indem er sie mit Stift und Pinsel wiedergiebt. Jene hohe Warte, von der gleichsam Meister Berthold alle Erscheinungen der Wirklichkeit nur in allgemeinen Umrissen und Farben gewahrt hatte, verlassend tritt er hinab in deren Mitte, sie aus der Nähe wahrzunehmen und zu begreifen in Gestalt und Bewegung, Farbe und Licht. Aber Alles, was er da schaut, soll ihm ja nur dazu dienen, Bilder zu schaffen, die nichts mit diesem Tagesleben zu thun haben, in denen ein allgemein Menschliches in typischer Gestalt und Bedeutung sich vergegenwärtigen soll. Und fühlt er sich auf der einen Seite befreit durch diese innige Beziehung zur Natur, so steht er andererseits doch unter dem Banne der alten künstlerisch kirchlichen Ueberlieferung. Sein eigenes, tief erregtes religiöses Empfinden ist es, das in naiver Wahrhaftigkeit mit völliger Unbewußtheit die Gegensätze auszugleichen sucht, indem er zu Gunsten der Wahrheit der Erscheinung das idealisirend formale Element zurücktreten läßt, doch nicht in dem Grade, daß nicht durch eine gewisse Dämpfung und Beschränkung des Ausdrucks sowie durch eine kraftvolle ideale Farbenwirkung das gestörte Gleichgewicht wiederherzustellen wenigstens versucht wird.

Ein gewaltsam geschlichteter Konflikt zwischen widerstreitenden Elementen ist es, der den Charakter des Werkes, wie der Kunst dieses Meisters überhaupt, bestimmt: ein leidenschaftliches Empfinden, das nur in der Naturnachahmung sich Genüge thun kann, strebt, die Bande des strengen, gemessenen kirchlichen Stiles, der seinen schönsten Ausdruck zum letzten Male in Gemälden, wie dem Imhof'schen Altar, gefunden hatte, zu sprengen, ohne dies doch vollständig zu können. Und dies ist es, was uns in den Gebilden wie eine mächtige, ja krampfhafte Anspannung des künstlerischen Wollens, die aber die volle Wirkung nicht erzielt, anmuthet — dies ist es, was den Beschauer mit unwiderstehlicher Gewalt fesseln, seine eigenen Empfindungen in starke Miterregung versetzen, ihm das Gefühl, eine künstlerische That in sich nachzuerleben, geben muß. Dieser erste energische Schritt aus der Kirche in die Wirklichkeit, den unser

Künstler gewagt, freilich um ihn nach kurzen Versuchen in die Kirche wieder zurückzulenken, führt zugleich aus der geweihten Stätte des Friedens auf den Schauplatz der Kämpfe des Lebens, aus der Ruhe der Kontemplation in den Wechsel der Aktivität, aus der Allgemeinde in die sich sondernde Schaar der Individuen und Charaktere, aus der dämmernden Umgebung farbiger Wände in die ungemessenen Weiten der im Tageslichte sich breitenden Landschaft; er sollte weiter führen in die behagliche Häuslichkeit des Bürgers, wie auf den lärmenden Markt, zum frohen Feste der Städter auf der Wiese, wie in die Schenke, wo Sonntags die Bauern sich versammeln, hinaus endlich in ferne Länder, zu fremden Völkern.

Doch wir rufen die weit in die Zukunft sich verlierenden Gedanken zurück, um sie auf die genaue Betrachtung des Altarwerkes zu konzentriren. Dasselbe zeigt auf großgemustertem Goldgrunde in der Mitte Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes, links die Verkündigung, rechts die Auferstehung Christi, auf den Innenseiten der Flügel links die Heiligen Augustin und Monika, rechts die Eremiten Paulus und Antonius, auf den Außenseiten links den hl. Veit und die Himmelfahrt der Maria, rechts die Hhl. Augustinus und Adjutor.

An starkem Kreuzesstamme hängt in fast aufrechter Haltung des Körpers, die Beine fest aneinander geschlossen, den Oberkörper etwas nach links gesenkt, die Hüften stark eingezogen, der göttliche Dulder. Sein Haupt hat sich ein wenig zur Seite geneigt und zeigt den Ausdruck furchtbaren Ernstes. Das lange Haar hat sich links gelöst und fällt auf die Schulter herab. Maria, von vorn gesehen, in blauem Gewand und Mantel, den Kopf mit einem weißen Tuche verhüllt, schaut mit angsterfülltem Blicke heraus und bewegt wie abwehrend die Hände vor der Brust. Johannes aber, in rothem Gewand und grünem Mantel, nähert sich, von der Seite gesehen, dem Kreuze. Sein aus der Tiefe dringender Blick sucht verzweiflungsvoll das entflohene Leben in des Heilands Züge zurückzurufen, er erhebt ein wenig die Hände, wie erstaunt und unschlüssig, ob er sie zum Gebete falten oder in heißer Sehnsucht nach seinem Herrn ausstrecken solle. Auf dem mit Pflanzen bestandenen Boden liegt seitwärts neben dem Stamm ein Todtenkopf.

Daneben links sieht man im Schmucke lang herabwallenden Lockenhaares, mit hoch in die Luft emporragenden grünen Flügeln den weißgewandeten Engel vor Maria das Knie beugen. Er hat sie, die vor ihrem Betstuhl mit tief in den Rücken fluthendem Haare kniet und in lieblich demuthvoller Neigung des Hauptes sich zu ihm wendet, in frommer Betrachtung überrascht. Den Blick eindringlich auf sie gerichtet, erhebt er segnend die Rechte und hält ihr in der Linken eine Urkunde hin, das naive Symbol der Botschaft, die er vom höchsten Herrscher bringt.



Pfenning.

Die hhl. Paulus und Antonius.

Flügelbild des Tucher'schen Altares in der Frauenkirche zu Nürnberg.

(S. 61.)

Nach einer photogr. Aufnahme von Ferd. Schmidt in Nürnberg.



Das dritte Bild zeigt den Heiland, wie er in einen purpurfarbigen, flatternden Mantel gehüllt, in der Linken die Siegesfahne, mit der Rechten segnend, das von reicher Fülle des Haares umgebene Haupt etwas nach hinten zurückgebogen und zur Seite geneigt, dem Grabe entsteigt. Die steinerne Platte, die ihn im Sarkophag verschloß, hemmt ihn so wenig, daß sein linkes Bein sie durchschreitet, als wäre sie Luft. Rechts sitzen die schlafenden Wächter: der vorderste, vom Rücken gesehen, hat den Kopf auf den Arm gelegt, der zweite, ein turbanartiges Tuch auf dem Kopfe, ruht mit übereinandergelegten Beinen und stützt schlafend das Haupt auf die Hand, der entfernter hinter dem Grabe liegende aber ist eben erwacht und sucht mit der Hand die Augen vor der starken Blendung zu schützen.

Auf den äußersten Enden dann je zwei Heilige. In wortlose Betrachtung versenkt, stehen Augustin, ein bejahrter, bartloser Mann in goldener Tiara und grüner Dalmatika mit goldener Borte, in der Rechten ein Buch, in der Linken den Bischofsstab, und Monika, die Hände zum Gebet gefaltet, in kirschrothem Mantel und weißem Kopftuch, neben einander. Zwischen ihnen fliegt mit breitausgespannten Flügeln, in starker Verkürzung von vorne gesehen, ein in tiefes Blau gewandeter Engel mit blondem Lockenhaar, der einen Zettel hält mit der Inschrift: colloquebantur soli valde dulciter. Als Gegenstücke sieht man im Gespräch mit einander die würdevollen, greisen, graubärtigen Anachoreten: links Paulus in blaugrauer Kutte und Kapuze, rechts Antonius in schwarzer Kapuze, rothem Rock und braunem Mantel, mit dem sich unten der kleine Begleiter des Heiligen, das Schweinchen, zu thun macht.

Ein Bild jugendlicher Anmuth, voll holdseliger Liebenswürdigkeit herausschauend tritt uns, sind die Flügel geschlossen, auf blauem Hintergrunde der blondlockige, festlich geschmückte, in einen vornehmen, dunkel brokatnen Rock gekleidete hl. Veit, in der Hand den Hahn, entgegen. Daneben ist dargestellt, wie von zwei lebhaft aus der Höhe herabfliegenden weißgekleideten Engeln die betende Figur der Jungfrau aus dem Grabe gehoben wird, den himmlischen Höhen zu, aus denen, von blauen Wolken umgeben, Gottvater, die für Maria bestimmte Krone in der einen, einen Zettel in der anderen Hand, sich herabneigt. Um den Sarkophag sind die zwölf Apostel auf die Kniee gesunken und schauen mit inbrünstigen Augen der Entrückten nach.

Dann weiter gewahrt man mit glühendem dunklen Blick den hl. Adjutor, in brauner Kutte, in der Rechten ein Buch, mit der Linken eine über den Arm gelegte Kette mit Fußfessel haltend, die unten an einer Art kleiner Walze befestigt ist. Endlich auf einem gothischen Stuhl in bischöflicher Tracht vor seinem Lesepult sitzend den hl. Augustinus, der, in seiner Arbeit unterbrochen, erstaunt nach oben schaut, wo sich seinem Blick eine Vision zeigt. In einer regenbogenfarbigen Glorie erscheinen neben einander thronend, ein

großes Buch auf dem Schoße, Gottvater und Christus, zwischen ihnen Maria in Gestalt eines Kindes, die ihre Hände auf das Buch legt.

Wenden wir uns nach der allgemeinen Betrachtung der Kompositionen zu der eingehenderen des Stiles, so fallen uns als wesentliche Merkmale desselben zu allernächst in die Augen: die Untersetztheit und Derbheit der Figuren, die breite Massigkeit der Gewänder, die starke Leuchtkraft der tiefen, gesättigten Farben, das Körperlich-Plastische der Gestalten, endlich die kühnen Versuche perspektivischer Verkürzung und täuschender Nachahmung der Natur in den Akzessorien.

Zeigt sich der Meister in irgend welchen Punkten noch abhängig von der vorhergehenden Kunstrichtung, so ist dies in den kurzen Proportionen der Fall, die er seinen Gestalten giebt. In dieser Hinsicht gehören sie ganz zu dem Geschlechte, das der Meister des Imhof'schen Altares in's Leben rief — auch in einem Anderen verrathen sie ihre Verwandtschaft mit demselben, namentlich die Männer, nämlich in den langen gebogenen Nasen. Sonst aber weisen sie viel derbere Typen, eine größere Wucht des Baues und stärkere Kraft der Muskeln auf. Auch sieht man die Individualitäten nach ihrem verschiedenen Charakter und Lebensalter schärfer unterschieden. Was Allen gemeinsam, ist der breite Knochenbau des Kopfes, der sich in der starken, etwas vorspringenden Stirne, den vorstehenden Backenknochen, dem kräftigen Kinn ausspricht. Auch sind ihnen Allen unter schwach gezeichneten Brauen die großen weitgeöffneten Augen eigenthümlich, in denen das Blauschwarz der Pupille lebhaft mit dem Weiß kontrastirt, und über die sich bei gesenktem Blick schwere, lastende Lider senken, Augen, die wohl jene auf den Bildern des älteren Malers in Erinnerung rufen, nur daß sie von viel feurigerer Lebhaftigkeit und unwiderstehlicherer Intensität des Blickes sind. Neben der Form der gebogenen Nase macht sich, namentlich bei den Frauen und jüngeren Männern, mit Vorliebe noch eine andere bemerkbar: eine fleischige Nase mit breitem Rücken, rundlicher kurzer Kuppe und wenig ausgebildeten, kleinen Flügeln. Die Lippen sind voll und lassen öfters — es gehört dies mit zu den besonders charakteristischen Merkmalen — die obere Reihe der weißen Zähne sehen. Mit welch' reicher Lebenskraft die Natur diese Wesen ausgestattet hat, zeigt sich auch an der üppigen Fülle des vorzugsweise röthlich blonden Haares, das bei den Frauen in schweren Wellen herabfluthet, bei den jugendlichen Männern kräftig gelockt den Kopf umspielt, schlichter gedrängt bei den Alten sich herabsenkt. Sehr eigenartig sind ferner die Hände, so daß man an ihnen auf den ersten Blick die Bilder des Meisters von allen anderen unterscheiden könnte. Sie haben knochige, zugespitzte Finger mit stark betonten Knöcheln und sind krampfhaft gespreizt derartig bewegt, als wären sie in den Gelenken gebrochen. Der Daumen ist ein wenig nach oben aufgebogen. Auch im Nackten drängt sich der Knochenbau

vor: man sehe den Brustkasten, die stark vortretende, rundlich gewölbte Kniescheibe, das scharfe Schienbein, die Fußzehen!

Die Gewänder, aus dicken Stoffen bestehend, verhüllen, in breiter Masse und in dicken, wulstigen Falten fallend, häufig die Figur so vollständig, daß selbst die Hände, in ihrer Bewegung gehemmt, sich nur mit Mühe von ihnen zu befreien scheinen. Sie sind wiederholt mit einem goldenen Rande versehen und von kraftvollster Farbenwirkung. Die herrschenden Farben sind auch hier ein tiefes Blau, ein sattes Lackroth und Grün. Das Inkarnat ist bei den Männern meist röthlich braun, bei den Frauen rosalich oder gelbröthlich gehalten, mit weißen Lichtern und graugrünen Schatten in sorgfältigster, fett verschmolzener Weise modellirt. Die kräftigere und tiefere Schattengebung, auch in den Gewändern, bewirkt ein viel stärkeres plastisches Hervortreten und Zurückweichen der einzelnen Theile, als es auf den früheren Werken erreicht worden war. Man bemerkt, daß dem Maler vor Allem daran gelegen war, den Schein wirklicher Körperlichkeit hervorzubringen. Ja, in diesem Streben geht er so weit, kühne perspektivische Verkürzungen zu wagen. Mit welch' einem für solchen ersten Versuch glücklichen Erfolge, zeigen die drei schlafenden Kriegsknechte auf der Auferstehung, die Apostel auf der Himmelfahrt der Maria.

Endlich tritt uns als ein auf die künstlerischen Bestrebungen des Malers das hellste Licht werfendes Moment die überraschend wahre, mit peinlichster Gewissenhaftigkeit vorgehende Nachbildung der Nebendinge entgegen. Man muß die Werke der van Eyck's zum Vergleich heranziehen, will man überhaupt in der zeitgenössischen Kunst eine ähnliche Schärfe der Beobachtung und Fähigkeit der Wiedergabe finden, wie sie sich in der Darstellung der Gegenstände, die auf dem Tucher'schen Altare den hl. Augustinus umgeben, ausspricht. Mit vollendeter Meisterschaft sind hier an der Wand der Schreibstube allerlei Utensilien dargestellt: Bücher, Briefe, ein Licht, eine Brille, eine Sanduhr. Hier ist uns gleichsam das innerste Wesen, der Lebensnerv dieses künstlerischen Schaffens bloßgelegt: angesichts dieses Stilllebens, das sich ungescheut dem Besten, was in dieser Art überhaupt geschaffen worden ist, an die Seite stellen darf, erfaßt man in einem Augenblicke die ganze Bedeutung und Eigenart des Malers. Hier ist der Schlüssel zu der Auffassung dargeboten, die unsere oben gegebene allgemeine Charakteristik vertrat.

Naturwahrheit: das ist sein mit leidenschaftlicher Freude ausgegebenes Losungswort. Sie ist es, die er in der individualisirenden Bildung und charakteristischen Bewegung, in der Gewandung, in der Modellirung seiner Figuren, in den Versuchen perspektivischer Darstellung und in der Wiedergabe der den Menschen umgebenden Dinge anstrebt.

Werke von einem Künstler wie diesem, von so ausgeprägten Eigenthümlichkeiten müßten, so meint man, aus der Menge anderer Nürnberger Malereien

des 15. Jahrhunderts leicht herauszuerkennen sein — ja, es kann geradezu befremdlich erscheinen, daß man bis jetzt kaum den Versuch gemacht hat, den Schaffensspuren eines solchen Meisters nachzugehen. Zwar vereinzelte Angaben sind von einigen Forschern gemacht worden: so erkannte Schnaase in dem kleinen Haller'schen Altar in S. Sebald seine Hand; Paul Rée in einer kurzen Notiz in der Kunstchronik (1888, S. 66) nannte neben diesem Altar noch das kleine Altarwerk in S. Johannes, und Vischer weist ohne nähere Mittheilung auf einige Bilder in der Frauenkirche zu München hin — aber damit ist auch Alles erwähnt, was bisher an Beiträgen zur Kenntniß des Künstlers geliefert worden ist. Eingehenden Nachforschungen hätte demnach von Vorneherein ein guter Erfolg prophezeit werden können, wenn auch kein so überraschender, als er in der That ganz unverhofft dem Suchenden zu Theil ward. Nicht daß mehrere neue wichtige Arbeiten des Meisters gefunden werden konnten, sondern daß eine unter diesen den Namen desselben und das Datum der Entstehung trägt, war mehr, als sich von dem Geschick erwarten ließ, das solche Ueberraschungen ja dem Erforscher der deutschen Kunstgeschichte nur gar selten gewährt.

Der Name, welchen der Meister vom Tucher'schen Altare trug, ist kein durchaus unbekannter, wenn auch einer, der bisher nur einen sehr beiläufig gewährten und verborgenen Platz in den Kompendien der Geschichte deutscher Malerei eingenommen hat, ein an sich wahrlich sehr bescheiden klingender Name, der aber fortan zu den besten und ehrenvollsten gezählt werden muß — er lautet: D. Pfenning.

Daß auch dem Bilde, das diesen Namen trägt, bisher kaum irgend welche über die Bedürfnisse der Katalogisirung hinausgehende Beachtung geschenkt worden ist, ist nur zu begreiflich, denn es hängt hoch oben an einem ganz dunklen Fleck zwischen zwei Fenstern im zweiten Zimmer der deutschen Schulen im oberen Stockwerk der Belvederegallerie zu Wien. Der Einzige, der es ausführlicher besprochen hat, ist Waagen. In seinen „Kunstdenkmälern in Wien" (I, S. 191) macht er folgende treffende Bemerkung: „Die datirten Bilder deutscher Schule aus dieser Zeit sind so selten, daß sie selbst, wenn sie nicht von einem Maler herrühren, welcher sich auf der Höhe der Zeit befunden, wie hier der Fall ist, doch eine nähere Beachtung verdienen. Der Meister steht auf dem Uebergang der idealistischen Auffassung, wie die altkölnische Schule sie darbietet, und der realistischen, wie sie von der Mitte des 15. Jahrhunderts ab von den Niederlanden in Deutschland eindrang. So finden sich in den Köpfen, in den weichen und wohlgeworfenen Falten vieler Gewänder der Frauen noch Anklänge jener früheren Richtung, in den Köpfen der meisten Männer dagegen ein Streben nach einem etwas derben Realismus. So zeigt auch das Gewand der Magdalena schon die knittrigen Brüche der späteren Zeit. Auch

Taf. 12.



Pfenning.

Die Kreuzigung Christi.

Gallerie des Belvedere zu Wien.

(S. 64.)

Nach einer photogr. Aufnahme von J. Löwy in Wien.



in dem übertriebenen Ausdruck macht sich diese Richtung geltend. In allen Hauptstücken aber erscheint der Meister als sehr mäßig. Die Komposition ist überladen, der Körper des aufrecht genommenen und mit drei Nägeln befestigten Christus ist schwach, der Ton des Fleisches kaltröthlich mit schwarzen Schatten, das Blau der Gewänder schwarzgrün, ein rothes Gewand zinnoberfarbig, die Ausführung indeß fleißig und manche Motive sehr sprechend."

Befragen wir den neuen Katalog von Eduard von Engerth (III. Bd., Nr. 1634, S. 179), so erhalten wir Nichts weiter als folgende Mittheilung: „Der Maler Pfenning, den man nur selten erwähnt findet, bildete sich unter dem Einflusse der altniederländischen Schule und übertrug ihre Art nach Oesterreich, wo er lebte und wirkte. Er wurde zuweilen mit Lorenz Pfenning, dem Baumeister, verwechselt, der im Jahre 1454 in Wien beim Bau der Stephanskirche beschäftigt war. Die „Kreuzigung" in der kaiserlichen Galerie in Wien aus dem Jahre 1449 ist das einzige bis jetzt bekannte Werk dieses Meisters." Ueber die frühere Geschichte des Bildes scheint nichts Näheres zu ermitteln gewesen zu sein. Christian's von Mechel Verzeichniß erwähnt es noch nicht. Wie und woher es nach Wien verschlagen wurde, ob der Maler in Oesterreich selbst thätig gewesen ist, wie v. Engerth will — das sind nicht zu beantwortende Fragen. Das Eine aber darf, so scheint mir, als ganz unzweifelhafte Thatsache gelten: daß es ein Werk des Meisters ist, der den Tucher'schen Altar gefertigt hat. Alle stilistisch wesentlichen Merkmale desselben sind auch ihm eigen. Eine Charakteristik des Stiles hätte nur das Gleiche zu wiederholen, was oben gesagt wurde: dieselben Typen, dasselbe röthlich blonde Haar, dieselben eigenthümlichen Hände, dieselbe Zeichnung des Nackten, dieselbe röthlich gelbe und bräunlich rothe Fleischfarbe, dieselben kalten, schwärzlich grauen Schatten und weißen Lichter, dieselbe sorgfältige Durchführung.

Die Komposition der Kreuzigung ist, wie Waagen uns mittheilte, eine gedrängte, figurenreiche. An dem Kreuzesstamm, in der Mitte, ist Magdalena in rother Gewandung (mit Goldrand) niedergesunken, umschlingt ihn mit den Armen und schaut zu dem Erlöser auf. Neben ihr gewahrt man von hinten auf einem Schimmel, den Turban auf dem Haupte, Longinus, der nach oben sieht und die Rechte erhebt, ihm zur Seite einen gleichfalls zu Christus den Blick emporrichtenden Mann in hohem orientalischen Hut, mit breiten Goldstreifen verziertem Gewand, Bogen und Pfeil in der Hand. Weiter links dann der gute Schächer, der, mit Stricken an das Kreuz gebunden, die letzte rettende Zuflucht im gläubigen Anschauen des Heilands sucht. Davor die Gruppe der Frauen. Zwei derselben stützen die ohnmächtig zusammenbrechende Maria, zwei andere knieen weiter hinten: die eine, krampfhaft die Hände ringend, wendet sich scheu um, das Entsetzliche zu gewahren. Auch Johannes, der mehr links steht, blickt zu Christus auf. Eine ganze Schaar von Kriegern hat sich im Hinter-

grunde herangedrängt: darunter hervorstechend ein vornehmer Reiter in reicher Tracht, das Szepter in der Hand, auf einem Schimmel, der Anführer mehrerer geharnischter Reiter. Ein Mann weist sein Kind auf den Gekreuzigten hin, Gewappnete mit Speeren halten Wacht.

Auf der rechten Seite des Bildes vor und hinter dem Kreuz, an dem mit verzweiflungsvoll auseinander gepreßten Zähnen der böse Schächer hängt, ist eine Anzahl gewappneter Knappen und Reiter zu sehen. Unter ihnen ein jugendlicher Hauptmann zu Pferde, einen gelben Turban auf dem Kopf, die Linke am Schwert, und ein Pharisäer, der sinnend den Zeigefinger an den Mund legt: Beide zu Christus aufblickend.

Der Gesammteindruck läßt sich kurz dahin bezeichnen, daß die Darstellung von auffallender Lebendigkeit ist, ohne doch gerade dramatisch leidenschaftlich und aufgeregt zu sein. Im Vergleich mit dem Tucher'schen Altar erscheint ein gewisses Maß innegehalten; selbst der böse Schächer ist nicht karrikaturenhaft verzerrt, sondern trägt nur den Ausdruck der Verbissenheit. Wahrheit und Charakteristik aber, darauf kommt es auch hier dem Maler an. Wie er möglichst verschiedenartige Typen und Trachten zu geben sucht, so große Mannichfaltigkeit des Empfindungsausdrucks in den Köpfen, Gebärden und Bewegungen. Ueberall äußert sich eine scharfe Naturbeobachtung: man sehe namentlich den schreienden Mann links hinten, den lachenden rechts, den in Sinnen vertieften Pharisäer, den schaudernden, aber unwiderstehlich von dem Leidensschauspiel angezogenen Blick der kauernden Frau, die von tiefstem, jedoch stummen Schmerz verzehrten Züge der Maria und ihrer Freunde. Daneben dann genrehafte Momente, wie den Vater mit seinem Kinde und einen kleinen Knaben, der, am Boden sitzend, in vollständiger Unbewußtheit des großen Vorganges mit einem Hunde spielt. Auch die Pferde mit den unverhältnißmäßig kleinen Köpfen (zumeist Schimmel), neben denen einmal ein Maulesel erscheint, so sehr auch die gewagten Verkürzungen mißlungen, so sehr sie verzeichnet sind, verrathen in der Bewegung überraschend der Wirklichkeit abgelauschte Motive. Ja, selbst dem am Fuße des Kreuzes liegenden Todtenkopf giebt der Künstler in seinem Streben nach Belebung und Beseelung lebendig blickende Augen. Die sorgfältige, detaillirte Wiedergabe der Holzfaserung an den Kreuzen endlich vergleicht sich der Wand mit den Utensilien auf der Darstellung des hl. Augustinus am Tucher'schen Altar.

Die Inschrift nun, durch welche wir über den Künstlernamen belehrt werden, befindet sich an der Satteldecke des Longinus (die Jahreszahl noch einmal wiederholt auf einer Fahne) und lautet, wie aus dem nach v. Engerth's Katalog gegebenen Faksimile ersichtlich wird: „h. Pfenning 1449 als ich chun." Trotzdem der letzte Buchstabe auf dem Bilde nicht ganz deutlich ist und, wie

mir dünkt, auch als M gelesen werden dürfte, scheinen die Worte doch nur das Eine bedeuten zu können: „als ich kann".

Dieselbe Devise also, die Jan van Eyck auf seine Bilder zu setzen pflegte, hat sich auch unser Nürnberger Meister gewählt — ein zugleich stolzes und bescheidenes Bekenntniß seines Strebens, in dem sich das Bewußtsein von der künstlerischen Bedeutung desselben, ebensowohl aber auch die Erkenntniß davon ausspricht, daß ein noch Höheres und Vollkommeneres auf diesem Wege zu erreichen sei.



Das an dritter Stelle zu erwähnende Werk Pfenning's, das dem Tucher'schen Altar und der Wiener Kreuzigung ebenbürtig zur Seite gesetzt werden darf, ja, in höherem Grade vielleicht als diese Bilder die Naturstudien zu Besten eines erhabenen Ideales verwerthet zeigt, müssen wir in der alten Cisterzienser-kirche zu Heilsbronn unweit Nürnberg aufsuchen, wo es in der westlichen Vor-halle neben jenen älteren, früher besprochenen Malereien aufgehangen ist. Es stellt in fast lebensgroßen Verhältnissen die Himmelskönigin dar, die, auf dem linken Arme das Christkind, in der Rechten das Szepter, ganz in Vorderansicht steht. Unter ihrem Mantel haben sich knieend die Cisterziensermönche mit ihrem Abt versammelt; zwei mit weit bewegten Flügeln heranflatternde Engel halten die Krone über ihrem Haupte.

Die Vornehmheit der Gestaltung, die Zartheit der Empfindung und der reiche Farbenglanz vereinigen sich zu einer mächtigen Wirkung. Es gehört zu dem Größten, was die deutsche bildende Kunst überhaupt hervorgebracht: nur einem unter allen Werken des 15. Jahrhunderts darf man es vergleichen: dem Dombilde des Meisters Stephan in Köln! Aus friedenvollen Höhen in diese Welt des Sehnens und Leidens herabgeschwebt, tritt die hehre Frau mit zartem Schritt zu Denen, die in heißem Gebet ihr Kommen erfleht. Vertrauensvoll dürfen sie sich an sie schmiegen, denn aller Glanz der Zeichen königlicher Würde erblaßt vor dem mitleidreichen Liebesblicke, der aus diesen dunklen Augen mild sich niedersenkt. Sie anschauen, heißt alles Gebetes selige Erfüllung finden, gewährt sie doch ihren Schutzbefohlenen, den Blick aufrichten zu dürfen zu dem Kinde selbst, dessen demüthige Trägerin sie ist. Das aber hat des Spieles

vergessen; sein Blick sieht Nichts mehr von Allem dem, was ihn umgiebt; in tiefem, schwermuthsvollen Sinnen ganz versunken neigt es regungslos wie unter der Last schwerer Gedanken das Haupt. Des Erdenlebens Anblick hat das frohe Kinderlachen weggescheucht — so kehrt es, von der Engel Flug umschwebt, zu seinem himmlischen Reiche wieder, unmerklich leise, wie die Mutter es gebracht!

Das erhabene Werk ist leider nicht ganz unversehrt erhalten, glücklicherweise sind es aber nicht die Haupttheile, welche ihre Ursprünglichkeit durch Uebermalung eingebüßt haben. Dieselbe macht sich nur an den Köpfen der Mönche und in der rechten Hand der Madonna bemerkbar. In voller Kraft schimmern die Farben der Gewandung Maria's: das Goldbrokat des Untergewandes, das Blau des mit reicher Edelsteinborte besetzten Mantels, das Weiß des vielgefältelten Kopftuches; auch das tiefe Rothbraun und Grün in der Gewandung der Engel, das Gold der Krone, des Szepters und des Hintergrundes, der hier nicht gemustert ist. Das Kolorit des Inkarnates ist von außerordentlicher Weichheit und Zartheit, dabei in Folge der grauen Schattentöne und der weißen Lichter von ziemlich kühler Wirkung, die zu der Vornehmheit des Gesammteindruckes beiträgt. Das röthlich blonde, lockige Haar der Jungfrau ist in zierlichster Weise gelblich gehöht. Die Gesichtsform ist breit, die Augen stehen weit auseinander, die Nase (bei Maria und Christus) hat eine kurze Kuppe, die Lippen sind voll und beim Kinde etwas geöffnet, so daß man die Zähne sieht, das Kinn ist fleischig und breit. Die Mönche zeigen Alle starke, gebogene Nasen; trotz des, namentlich in den beiden vorderen Hauptfiguren: dem Abt und dem bärtigen Mönche mit dem Schlüsselbunde am Gürtel, bedeutend hervortretenden Bestrebens nach Portraitähnlichkeit haftet den Figuren etwas Typisches an. In lebhaften Kontrast zu der Ruhe der Madonna und des Kindes, das in der linken Hand an einem Faden einen Stieglitz hält, treten die bewegten Engel, deren große, buntgefiederte Flügel man rauschen zu hören glaubt, kräftige, eigenthümliche Wesen mit üppigem, flatternden Haar und von schwer zu definirender körperlicher Gestalt, aus blauen, in Wellenlinien gezeichneten Wolken hervorbringend.

Irgend welche urkundliche Mittheilungen über die Entstehungsgeschichte des Gemäldes sind uns nicht erhalten, denn es ist ganz ausgeschlossen, in demselben, wie Muck will (I, S. 192), die 1494 von einem Hans von Speyer für den Abt Haunolt gefertigte Gedächtnißtafel zu sehen (Näheres unten unter Hans von Speyer). Vielmehr hat man anzunehmen, daß der Stifter Ulrikus, genannt Kötzler von Volckersau, gewesen, der von 1435 bis 1463 die Würde des Abtes bekleidete und sich mit den Insignien der Bischofswürde, die er den Heilsbronner Aebten verschafft, darstellen ließ.

Kehren wir nach der Betrachtung der beiden Werke in Wien und Heilsbronn nach



Pfenning.
Maria als Himmelskönigin.
Klosterkirche zu Heilsbronn.
(S. 67.)

Nach einer photogr. Aufnahme von K. Herberth in Rothenburg a. d. T.



Nürnberg zurück, so fesselt unter den hier noch aufbewahrten Gemälden des Meisters zunächst ein kleiner Altar die Aufmerksamkeit — jene Haller'sche Stiftung in S. Sebald, in welcher bereits Hotho den Stil des Tucher'schen Altares entdeckte. Auf dem Mittelbilde ist auf blauem, mit goldenem Laubwerk verzierten Hintergrunde Christus am Kreuze zwischen Maria, welche die Hände an einander legt, und Johannes, der sie faltet, dargestellt. Auf der Innenseite der Flügel links die hl. Barbara mit dem Kelch, rechts Katharina, in der Rechten das Schwert, auf den Außenseiten links Christus in Gethsemane vor dem Kelche knieend, rechts die drei schlafenden Jünger, sowie die Stifter: links ein Mann und eine Frau (Wappen der Haller und Valzner), rechts ein Mann mit zwei Frauen (Wappen der Haller, Koler und Seckendorf). Endlich zeigen die feststehenden hinteren Flügel auf blauem Grund den hl. Erasmus in Bischofstracht und einen Bischof mit einer Kerze in der Hand (diese letzte Figur als die einzige übermalt). Die stilistische Uebereinstimmung dieser Bilder mit dem Altarwerk in der Liebfrauenkirche ist eine so schlagende, daß sie auch ihrer zeitlichen Entstehung nach demselben nahestehen müssen.

Dieselbe Kirche aber hat auch noch ein zweites, leider ganz durch Uebermalung entstelltes Bild Pfenning's aufzuweisen. Dasselbe, am vorletzten Pfeiler des Chores rechts aufgehangen, ist gleichwohl von besonderer Wichtigkeit für die Kenntniß seiner Kunst, indem es uns den hohen Begriff, den wir von seiner Freiheit und Kühnheit in der Komposition und seiner scharfen Naturbeobachtung gewonnen haben, nicht allein rechtfertigt, sondern noch erhöht. Man sieht in eine dreifach getheilte Hütte. In der Mitte kniet Maria betend vor dem Christkind, über das sich — ganz ähnlich verkürzt, wie jener auf dem Flügel des Tucher'schen Altares — ein Engel beugt. Rechts schauen zwei Hirten durch ein Fenster herein. Links, und zwar im Mittelgrunde, kniet Joseph vor einer Lade, aus der er Etwas herausnimmt; mit größter Sorgfalt ist alles Zubehör in dem Raume wiedergegeben. Auf der Predella sind die Stifter: ein Vater mit vier Söhnen und die Mutter mit fünf Töchtern zu sehen, nach den Wappen Mitglieder der Familien Volkamer und Imhof.

Neben den bisher erwähnten Werken kommen nun einige andere in Betracht, die eine etwas spätere Phase in der künstlerischen Entwickelung des Meisters vertreten dürften. Gemeinsam ist ihnen eine größere Breite in der malerischen Ausführung sowohl wie in der Zeichnung, eine leidenschaftlichere, bewegte Darstellungsweise, eine Neigung zu gewaltsamer Uebertreibung der Formen und des seelischen Ausdruckes. Auf den ersten Blick könnten sie als Arbeiten eines die Eigenartigkeiten Pfenning's fast bis zur Verzerrung steigernden Schülers erscheinen, eine nähere Prüfung aber überzeugt davon, daß sie originale Schöpfungen des Meisters selbst sind. Indem das heftig energische Wesen desselben immer ungehemmter zur Aeußerung drängt, überschreitet es die

Schranken der strengeren stilistischen Form und gelangt zu einer nicht zum Heile ausschlagenden Freiheit. Die Spannung, in welche, wie erwähnt, die auf das Leidenschaftliche, Affektvolle zielenden Kräfte in Bildern, wie dem Tucher'schen Altare, durch Dämpfung und Zurückhaltung versetzt waren, löst sich, und die Folge mußte eine zu künstlerischen Ausschreitungen führende Ungebundenheit sein. Nur wenn wir annehmen, daß eine unbändige Natur sich gleichsam für langen Zwang durch ungestümste Aeußerungen rächen wollte, werden uns Ungeheuerlichkeiten wie die auf den zu betrachtenden Gemälden begreiflich — dann aber auch vollständig. Ja, sie dienen uns dann dazu, einen der merkwürdigsten deutschen Künstler nach seinem innersten Wesen, ja Eigenthümlichkeiten des deutschen Wesens selbst, deutlicher zu erfassen. Nichts lehrreicher, als ein Vergleich dieses ersten Nürnberger Meisters, der die sorgfältige Naturnachahmung zum Hauptprinzip seines Schaffens machte, mit seinem etwas älteren niederländischen Zeitgenossen und Mitstrebenden Jan van Eyck. Beides Künstler, die zu ihrer Lehrmeisterin die Natur gewählt, mit aller Begeisterung ihr Treue geschworen, einen gemeinschaftlichen Ausgangspunkt zur Erreichung eines neuen künstlerischen Ideales genommen haben — und doch, wie bald trennen sich ihre Wege, zu wie grundverschiedenen Resultaten gelangen sie! Der Niederländer unentwegt in stiller Beharrlichkeit der Natur folgend, ganz in Betrachtung versunken, in ungetrübter Seelenruhe und mit nicht zu beirrender Gewissenhaftigkeit seine Madonnenbilder und Portraits durchführend, vollauf beglückt in der Vollendung des Malerischen, sein Leben lang sich in seinem Stile im Wesentlichen gleichbleibend — der Deutsche in beständigem Kampf zwischen seinem Bemühen um Naturwahrheit und dem Drange nach überwältigendem Ausdrucke des Seelenlebens, von heißem Verlangen beseelt, sein erregtes Gefühl zu offenbaren und Anderen mitzutheilen, von diesem Gefühl beständig in der ruhigen Beobachtung beirrt und von ihr wieder abgeleitet, in der Wirklichkeit sein Genüge nicht findend und so schließlich zu unnatürlichen Uebertreibungen getrieben. Welch ein Unterschied, — wenn wir des beschaulichen Jan van Eyck nicht gedenken wollen — selbst zwischen diesen unbändigen Schöpfungen und den trotz aller dramatischen Kraft malerisch maßvollen Bildern Rogier's van der Weyden! Dasselbe dämonische Element, das den Nürnberger Meister befähigte, die höchste Erhabenheit in einem Bilde, wie der Heilsbronner Madonna, zu erreichen, hat ihn zu furchtbaren Excentrizitäten fortgerissen, deren Anblick ein wahrhaftes Grauen erwecken kann.

Wenige dürfte es geben, die nicht erschreckt nach flüchtigem Blick sich abwenden von einem Gemälde Pfenning's, das in der vierten Kapelle rechts in S. Lorenz an der Wand hängt (Nr. 9). Vier Figuren sind auf demselben neben einander stehend dargestellt. Ganz rechts Christus nackt als Schmerzensmann, im Rücken einen rothen Mantel, um die Hüften ein weißes Tuch, die Hände er-

hoben, ihm zunächst der hl. Kaiser Heinrich II., braunbärtig, in goldbrokatenem Rock und blauem Mantel, dann dessen Gemahlin Kunigunde in weißem Untergewande, grünem Mantel und weißem Kopftuch, endlich Laurentius in rothbrokatener Dalmatika. Alle drei Heilige empfehlen dem Heiland einen Stifter in der Tracht eines Kanonikus. Heinrich und Kunigunde halten zusammen ein Kirchenmodell. Nicht diese Heiligen aber, die sich höchst würdevoll in der Haltung und zugleich liebenswürdig im Ausdrucke zeigen, sind es, welche das Auge bannen, sondern die Gestalt Christi. Schwer begreift man es, wie der Künstler dazu kommen konnte, dieselbe so plump, so unschön muskulös zu bilden: eine entsetzliche Uebertreibung aller Formen, wie nach dem Modell eines herkulischen Lastträgers entworfen! Unbegreiflich — denn es liegt hier offenbar eine bestimmte Absicht vor, ein bewußtes Betonen der stärksten Muskulatur, ein Abweichen von den früher angewandten Verhältnissen. Warum dieser auf die körperliche Stärke gelegte Nachdruck? Hat der Künstler über einem unschönen Modell, an dem er Studien des Nackten machte, ganz vergessen, was er darstellte? Oder legt er hier ein Bekenntniß ab von einem Ideal, das er, wie im Gegensatze zu den schmalen, kraftlosen Gestalten der älteren Kunst, in mächtig ausladenden, vollen, gigantischen Formen gefunden? Hierfür würde sprechen, daß, verglichen mit seinen früheren Bildern, auch die Heiligen, wenn es auch bei ihnen weniger auffällt, derber gebildet sind. Dann aber auch, daß dieselbe Christusfigur nicht allein auf dem Bilde in S. Lorenz, welches nach Hilpert's nicht näher zu begründender Vermuthung zum Andenken des in der Nähe beerdigten Dr. Johann von Ehenheim gestiftet ist, sondern auch auf einem andern Werke von viel kleineren Dimensionen in der Johanniskirche wiederkehrt. Es ist dies ein Altärchen, in dessen Mitte wir die Kreuzigung, links die Dornenkrönung, rechts die Geißelung sehen. Auf den Außenseiten der Flügel befinden sich je drei kleinere Darstellungen: links das Gebet in Gethsemane, die Geißelung, Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes, rechts der Judaskuß, die Dornenkrönung und die Grablegung. Schon von Rée wurden diese Bilder demselben Meister zugeschrieben, der den Tucher'schen und Haller'schen Altar gemacht hat, die höchste Verwandtschaft aber zeigen sie mit dem Lorenzer Bild. Die Uebertreibung beschränkt sich hier nicht bloß auf die Formen des Nackten, sondern äußert sich in der karrikaturenhaft verzerrten Gestaltung der Schergen, die von abschreckender Häßlichkeit und wildem Gebahren sind — welch' weiter Abstand schon von der Darstellungsweise, wie sie auf dem Wiener Gemälde uns entgegentrat! Als einzig versöhnendes Element fesselt die koloristische Empfindung des Künstlers. Wie die Tafel in S. Lorenz zeugt auch dieser Altar noch von dem eigenartigen Farbengeschmack Pfenning's; als eigenthümlich und neu berührt namentlich die Kleidung der Maria, welcher er abweichend von der Tradition ein weißes, goldgemustertes Untergewand giebt. Von besonderer Wichtigkeit

aber ist die Wahrnehmung, daß Pfenning hier zum ersten Male einen landschaftlichen Hintergrund giebt, freilich unter Wahrung der goldenen Luft. Auch in der Landschaft verleugnet sich seine Vorliebe für kräftige, gesättigte Färbung nicht: es sind braune Hügel mit dunkelgrünem Gebüsch, in der Ferne tiefblaue Berge, die man sieht. Eine Auffassung der Landschaft also, die von der niederländischen jener Zeit durchaus sich unterscheidet.

Als drittes Zeugniß endlich für diese spätere Richtung des Meisters ist das höchst merkwürdige Bild anzuführen, das der im Aachener Museum ausgestellten Sammlung der Frau Weber angehört: eine „Beschneidung Christi“, die, was Gewaltsamkeit der Bewegungen und Derbheit der Typen anbetrifft, ziemlich das Höchste bezeichnet, was darin überhaupt zu erreichen ist. Worte der Beschreibung für diese Figuren mit ihren, wie von jähen Sturmstößen getriebenen Gliedern zu finden, ist fast ein Ding der Unmöglichkeit. Die ungeheure Kühnheit der Einbildungskraft, die stürmische Leidenschaftlichkeit der Empfindung und die freie Meisterschaft der Technik versetzen den Betrachter, der in der That Anfangs gar keinen Standpunkt finden kann, von dem aus ihm eine solche Kunst verständlich werden soll, endlich in einen Zustand wachsenden Erstaunens: was war das für ein Künstler, der in solcher Weise mit unerhörter Willkür die Natur interpretirte? Wer auf diese Frage dann antwortete: der erste große Nürnberger, ja deutsche Meister, der mit scharfem Auge die Wirklichkeit studirte und nachahmte, würde wohl einem ungläubigen Lächeln begegnen, und er dürfte das wahrlich dem Fragenden nicht verargen.

Durch welche Schicksale dieses Gemälde nach Aachen gelangte, ist nicht zu sagen. Das einzige Bild mit demselben Gegenstande, das v. Murr erwähnt, befand sich in S. Jobst, dürfte aber schwerlich mit dem unsrigen zu identifizieren sein, da auf derselben Tafel noch eine Taufe Christi und unten die Darstellung der Kirche selbst sich befand, was auf eine spätere Entstehung hinweist.

Mit den acht eingehend besprochenen Werken ist die Zahl der Arbeiten, die ich als Originale des Meisters bisher aufzufinden vermochte, erschöpft. Ein neuntes vielleicht wäre ich noch versucht hinzuzufügen, doch handelt es sich hier nur um eine Vermuthung, nicht um eine sichere Ueberzeugung. Ich meine ein Frauenportrait in der Ambraser Sammlung zu Wien (Nr. 66), das in der technischen Behandlung, in der Farbengebung (dem röthlichgelben Fleisch und dem röthlichen Haar) und der scharfen Zeichnung der Hände an die Weise unseres Künstlers entschieden erinnert. Es stellt die im Jahre 1436 verstorbene Jakobäa, Gräfin von Holland, die Gemahlin des Herzogs Johann von Brabant, in brokatenem Gewande auf dunklem Hintergrunde dar und ist offenbar in der Mitte des XV. Jahrhunderts, schwerlich noch zu Lebzeiten der Fürstin, ent-

standen. Ließen sich irgendwelche wirklich entscheidende Beweisgründe dafür beibringen, daß Pfenning der Maler ist, so wäre dies Bild freilich ein gar wichtiges Dokument für die Kenntniß seiner Kunst; wir würden ihn dann auch im Portrait als Rivalen der großen niederländischen Maler auftreten sehen. Aber hier würde freilich sogleich die Frage sich einstellen, ob es sich erklären lasse, daß der Künstler überall da, wo er auf seinen religiösen Gemälden Stifter dargestellt hatte, nur ziemlich allgemein charakterisirend und flüchtig skizzirend vorgegangen sei, dort aber, wo es sich um ein eigentliches selbstständiges Bildniß in größeren Verhältnissen handelte, mit großer Treue und Fleiß das Modell wiedergegeben habe. Daß dies an und für sich nicht undenkbar sei, ist wohl zuzugeben. Einer alten Tradition entsprach es, auf religiösen Darstellungen die Stifter in kleiner Figur, gleichsam nur Symbole bestimmter Persönlichkeiten, anzubringen; die Maler begnügten sich mit genereller Charakterisirung durch Tracht und Alter. Mit zunehmender Naturbeobachtung und Fertigkeit mochte diese Charakterisirung etwas bestimmter werden, immer aber erscheinen die knieenden kleinen Personen als Zuthaten, auf die nicht die gleiche Liebe und Sorgfalt, wie auf den eigentlichen Gegenstand des Bildes, verwerthet ist. Gerade Bilder wie die Heilsbronner Madonna lassen dies deutlich erkennen. Im Vergleich zu den Hauptfiguren erscheinen die Bildnisse noch sehr unvollkommen und flüchtig ausgeführt: ein Meister wie dieser hatte sicher die Schärfe des Auges und die Sicherheit der Hand, bei weitem vollendetere Portraits zu malen, offenbar war es ihm aber in diesem Falle gar nicht darum zu thun. Auch er stand noch unter dem Banne der Gewohnheit, die Stifterfiguren als unwesentliche Beigabe zu betrachten. Es ist durchaus wahrscheinlich, daß er, sobald ihm der Auftrag wurde, ein eigentliches Portrait zu schaffen, mit ganz anderer Sorgfalt vorging: Alles, was wir von seiner künstlerischen Begabung erfassen konnten, spricht dafür, daß er auch im Portrait Neues und Bedeutendes zu leisten bestimmt war. Und doch — wir müssen bei der Vermuthung stehen bleiben, denn das Ambraser Gemälde ist nicht mit Sicherheit als sein Werk anzusehen.

Es bleibt somit weiter Nichts übrig, als sich nach Werken umzuschauen, die etwa mit seiner Kunst in direkter Beziehung stehen oder deren Bannkreis angehören. Da sind es zunächst wieder Glasgemälde, die in Betracht kommen, und zwar vor Allem ein Fenster in S. Lorenz, nämlich das vierte links im Chore, welches die Leidensgeschichte Christi in zahlreichen Darstellungen zeigt. Unten sind sechs Wappen der Haller'schen Familie (die zwei mittleren 1655 „verneut"). Hilpert vermuthet, daß der Stifter ein Lorenz Haller, der von 1464 bis 1499 Kirchenmeister an der Kirche war, gewesen sei, was dahingestellt bleiben muß.

Die Leidensgeschichte behandeln auch die Glasmalereien des, von der

Sakristei aus gezählt, zweiten Fensters links im Chor von S. Sebald, die zunächst erwähnt werden müssen. Zwar, wäre Mayer's Angaben Glauben zu schenken, so wären sie schon in den Jahren 1364 und 1365 von Berthold Tucher und Anna Pfinzing gestiftet worden, doch dem widerspricht der Stil durchaus.

An dritter Stelle sei das daneben befindliche Fenster mit den Wappen der Nützel und Pfintzing (oberhalb des großen Bildes von Hans von Kulmbach) genannt mit verschiedenen Darstellungen aus der heiligen Geschichte.

Was aber endlich Zeichnungen anbetrifft, so kenne ich nur ein einziges Blatt, das vollen Anspruch darauf hat, für ein originales Werk Pfenning's angesehen zu werden. Es ist dies eine Darstellung des Todes der Maria, auf röthlich grundirtem Papier mit der Feder frei und geistreich skizzirt, mit leicht getuschten Lichtern und Schatten. Maria, von den Aposteln umgeben, kniet an einem Betpult vor ihrem Bett; über ihr schweben Engel mit Weihrauchfässern und in der Höhe erscheint, von Seraphim umgeben, Gottvater, die Krone für dem Empfang der Jungfrau bereit haltend. Die Zeichnung, welche alle Eigenthümlichkeiten des Pfenning'schen Stiles aufweist, befindet sich in der Sammlung der Universitätsbibliothek zu Erlangen.

Vieles des Wissens Werthe, ja die wichtigsten Aufschlüsse über das Wesen und die Kunst eines der größten und merkwürdigsten deutschen Künstler hat die liebevolle Versenkung in seine Werke ergeben. Jedes derselben war ein Zeuge, dessen Aussage die des anderen bestärkte, erläuterte und erweiterte, so daß an Stelle der ursprünglichen Ahnung von dem großen Unbekannten ein tiefes, sicheres, fast wie aus vertrautem Umgange erwachsenes Verständniß trat. Vor dem Verlangen, das Wichtigste zu erfahren, traten alle Fragen nach den Lebensthatsachen als unwesentlicheren Momenten zurück. Erst nachträglich stellen sich dieselben ein, und zwar nun mit allem Anspruch auf Beachtung. Welcher Art und welchen Geistes diese Kunst und ihr Meister war, haben wir gesehen: woher aber kam sie? Bei welchen Meistern ist Pfenning in die Schule gegangen? Hat er, von eigener, angeborner Kraft getrieben, diese neue Welt gesucht und gefunden, oder ward von Anderen sein Schaffensdrang auf sie hingewiesen? Nur zwei Meister unter allen zeitgenössischen Malern könnten es gewesen sein, bei denen er in die Lehre gegangen: die Begründer der neuen, auf getreuester Naturnachahmung fußenden niederländischen Malerei, Hubert und Jan van Eyck. Wenn die erstaunlich große Verschiedenheit des künstlerischen Wesens Jan van Eyck's und Pfenning's hervorgehoben werden mußte, so würde dieselbe doch nicht hindern, anzunehmen, daß Pfenning in seinen jungen Jahren der Schüler Jan's gewesen sei oder wenigstens dessen Werke gesehen und fleißig studirt habe. Ja, es ließe sich Vieles dafür geltend machen.

Von der Hauptsache, dem sorgfältigen Bestreben, die Wirklichkeit genau wiederzugeben, das ganz im Geiste der van Eyck's bis auf die minutiöse Durchführung des „Stilllebens" sich erstreckt, braucht nicht mehr die Rede zu sein. Hier liegt der Kernpunkt der Frage. Ist es anzunehmen, daß gänzlich unabhängig von der Neuerung in Flandern um Weniges später in Nürnberg dieselbe Richtung auf das Naturwahre eingeschlagen wird? Gewiß wäre dies durchaus denkbar — wie dann aber, wenn auch in unwesentlichen Einzelheiten das Neue übereinstimmend hier wie dort sich geltend macht? Dies dürfte eine direkte Beziehung des Nürnberger Meisters zu den niederländischen doch wahrscheinlich machen. In der That lassen sich einige derartige übereinstimmende nebensächliche Elemente anführen und zwar in der Tracht. Daß Pfenning häufig seinen Figuren brokatne Gewänder giebt, ist nichts durchaus Neues: sie finden sich schon auf den späteren Bildern seines Vorgängers in Nürnberg. Dort auch macht sich das Verlangen nach glänzender Farbenwirkung schon in der Verzierung der Stoffe mit Goldborten bemerkbar. Durchaus ungewohnt aber und ganz an die Werke der van Eyck's erinnernd, ist die noch reichere Ausstattung der goldenen Gewandsäume mit Perlen und Edelsteinen, wie sie die Heilsbronner Madonna zeigt, sowie ferner die Anbringung von orientalischen Kostümen (auf dem Wiener Gemälde), in welcher von den Niederländern das Bekenntniß eines höchst naiven Strebens nach historischer Treue abgelegt wurde — auch dies ein merkwürdiges Kennzeichen der ganzen geistigen Richtung dieser Zeit. Zu diesen auffallenden Vergleichungspunkten kommt ferner ein anderer, der in der Signatur des Wiener Bildes beruht, hinzu. Nicht allein, daß Pfenning derselben Devise „als ich kann" sich bedient, die Jan van Eyck zu der seinigen gemacht hatte, die Thatsache an und für sich, daß er ein Werk mit seinem vollen Namen und der Jahreszahl bezeichnet, ist eine fast neue in der Geschichte der deutschen Malerei, indeß Jan van Eyck voll Selbstbewußtsein diesen Brauch in den Niederlanden schon eingeführt hatte. Nur eine Ausnahme giebt es: achtzehn Jahre früher als Pfenning setzte der ehrliche Lukas Moser seinen Namen auf ein Altarwerk in Tiefenbronn, aber nicht mit einer Devise, sondern mit einem Schmerzensschrei über seine der Kunst abholde Zeit: „Schrie Kunst schrie und klag dich ser din begert jectz niemen mer. So o we 1431."

Sprechen nun die eben angeführten Belege dafür, daß Pfenning in den Niederlanden entscheidende Eindrücke erfahren, so machen andere Erwägungen wieder stutzig. Nur einmal und auf einem späteren Werke, wie erwähnt wurde, stellt er landschaftlichen Hintergrund dar und zwar hier in einer von dem Stile der van Eyck's ganz abweichenden Weise. Hätte er, falls er die Bilder derselben kannte, unberührt von dem Eindrucke dieses so überaus wichtigen Faktors in denselben, der großen Neuerung in der Darstellung der Landschaft, bleiben können, hätte er nicht vielmehr mit Eifer und Begeisterung sich

dieselbe zu eigen gemacht und, wie es die Jünger einer neuen Lehre thun, sie zur Schau gebracht, wo immer nur es möglich war? Hätte er nicht mit Freuden zu Gunsten des über Berg und Fluß, über Wald und Stadt blauenden Himmels den starren goldenen Hintergrund verschwinden lassen? Und wie steht es endlich mit der Zeichnung und der Farbe? Auch hier zeigt sich, vielleicht abgesehen von dem schweren Wurf der Gewänder, der entfernt an den Genter Altar erinnert, Nichts, das für die Annahme des Aufenthaltes in Flandern spräche. Im Gegentheile: wir haben ja diese feine Figuren als echte, wenn auch im Temperamente veränderte Nachkommen der Gestalten kennen gelernt, die der Meister des Imhof'schen Altars erschaffen, sie gleichen in Nichts den Schöpfungen der van Eyck's. Und die Farbe, eine so tiefe Kraft sie auch besitzen mag, ist — vermögen wir auch nicht zu sagen, welches Bindemittel Pfenning benutzte — sicher nicht die Oelfarbe, durch deren bisher nicht gekannte Anwendung die van Eyck's so Staunenerregendes, wunderbar und räthselhaft Erscheinendes zu schaffen im Stande waren.

So bleibt denn, nach Abwägung der Gründe für und wider die Annahme einer künstlerischen Beeinflussung des Meisters durch die Flandrer vorläufig kein anderes Urtheil möglich als dieses, daß trotz einiger auffallender Vergleichungspunkte die Kunstrichtung Pfenning's als eine von der niederländischen unabhängige, selbstständige, aber derselben eigenthümlich analoge zu betrachten ist. Wozu als Klausel hinzuzufügen wohl gestattet wäre: daß der Nürnberger Werke des Jan van Eyck aus eigener Anschauung oder aus Beschreibungen gekannt hat, ist sehr wohl denkbar.

Mit so großer Vorsicht diese ganze Frage geprüft werden mußte, so bestimmt und ohne Umschweife kann es ausgesprochen werden, wer sein erster Lehrer gewesen, wessen Werke er sich in seinen Lehrjahren zum Vorbilde genommen. Es ist unzweifelhaft der Meister des Imhof'schen Altars gewesen: auf ihn lassen sich ganz im Allgemeinen, wie schon des Oefteren erwähnt wurde, die Typen der Gestalten zurückführen, sowohl nach ihren kurzen Verhältnissen, als nach wesentlichen Merkmalen der Köpfe, wie den dunklen großen Augen, den gebogenen starken Nasen der Männer, dem vollen Haare. Auch in dem Farbengeschmack manifestirt sich eine innige Beziehung zwischen den zwei Künstlern. Aber die Zeit des Lernens, der Abhängigkeit vom älteren Meister wird nicht lange gedauert haben. Zu verschieden war das ganze Wesen und Temperament, zu kraftvoll original und genialisch die künstlerische Anlage des Schülers, als daß dieser nicht bald durchaus andere Ziele sich ersehen als sein Lehrer, ja geradezu sein Sehen der Natur mit Bewußtsein Jenes Stil, der ihm als konventionell erscheinen mußte, entgegengestellt habe. Aus der sicheren Heimath einer gebundenen, aber wirkungsvoll strengen gesetzmäßigen Formenwelt wagte er sich zu gefährlicher Fahrt in fremde unbekannte Regionen aufzumachen

— ein Weltentdecker in seiner Weise. Sein Leben ist ein langer Kampf, die neue Wahrheit mit der geheiligten Tradition zu versöhnen — der Kirche zu geben, was der Kirche ist, und der Natur, was der Natur ist.

Eine leidenschaftliche Seele, reizbar, der weichsten Empfindungen fähig, wie zu heftigstem Ungestüm fortzureißen, ein kühner, scharfer Geist, von einem unbezwingbaren Drange nach Wahrheit befeuert — so glaubt man dieses Wesen zu erfassen. Unermüdlich im Streben, mit jedem Werke neue Probleme sich stellend, von größter Gewissenhaftigkeit bei der Ausführung, so schafft er sein großes Tageswerk, man sollte meinen in einem kurzen, schnell sich verzehrenden Leben.

Damals, als er 1449 auf seine „Kreuzigung" die Worte setzte: „als ich kann", gleich als sei sie seine Meisterprobe, stand er wohl noch in jungen Jahren. Bald darauf mögen der kleine Haller'sche und der große Tucher'sche Altar entstanden sein: letzterer vielleicht, wie man aus der Darstellung der Nothhelfer Adjutor und Veit schließen könnte, in dem Jahre der argen Noth 1451, als wiederum die Seuche ihren furchtbaren Umzug durch Nürnberg hielt. Es folgt die Heilsbronner Madonna, die mit dem Tucher'schen Altar den Höhepunkt seines Schaffens bezeichnet. Die späteste Wandlung desselben aber vertreten Christus mit den drei Heiligen in S. Lorenz, der kleine Altar in S. Johannes und die Beschneidung Christi in Aachen — auch diese wohl noch in den fünfziger Jahren entstanden. Und in diesen wenigen, schnell auf einander folgenden Werken haben wir eine ganze Entwicklung von einer gewaltsamen Selbstbeherrschung in strengem, gehaltenen Stile bis zu ungestümer Entfesselung der leidenschaftlichen Empfindung in übertreibenden Formen und bewegten Kompositionen vor uns.

Aber diese Werke sind es auch allein, aus denen wir den Maler kennen lernen. Unter den urkundlich genannten, von v. Murr und Baader mitgetheilten Künstlern in den vierziger und fünfziger Jahren des Jahrhunderts findet sich der größte: Pfenning, nicht erwähnt. Ob er nur einen kleinen Theil seines Lebens in Nürnberg zugebracht, ob er sich eine neue Heimath gesucht, etwa in Oesterreich, wie Engerth im Kataloge der Belvederegallerie meint, ob er jung gestorben ist — auf diese Fragen giebt es bis jetzt noch keine Antwort.

Aber in Nürnberg selbst, welches war die Wirkung dieser Kunst? Gab es einen Maler, der dem großen Beispiele folgte, lebte Pfenning's Geist in Anderen schaffend und vorwärtsstrebend fort, oder erstarb er mit dem starken Herzensschlag des großen Künstlers?





4. Die Schüler und Nachahmer Pfenning's.

Wer heute in den Kirchen und Sammlungen von Nürnberg nach Gemälden suchte, die auf eine eigentliche Schule des großen Meisters, mit dem wir uns beschäftigt haben, schließen ließen, würde seine Erwartungen getäuscht finden. Ein einziger bedeutender Künstler, derjenige, der nach Pfenning das Primat unter den Nürnberger Malern einnimmt, darf als sein würdiger Schüler angesehen werden. Aber eben dieser Künstler, von dem noch ausführlicher gehandelt werden soll, scheint nur in seinen jungen Jahren Pfenning zum Vorbild gewählt zu haben; später hat er eine Richtung eingeschlagen, die ihn weit von derjenigen seines alten Lehrers entfernen sollte, so weit, daß man nur aus ziemlich verborgenen Eigenthümlichkeiten seines Stiles die einstige Beziehung zu Jenem errathen kann. Das Neue, was er vielleicht noch zu Lebzeiten Pfenning's, jedenfalls bald nach dem Tode desselben brachte, war ganz dazu angethan, alles Aeltere vergessen zu machen, und so mag er selbst denn gerade die Schuld daran tragen, daß von einer Schule Pfenning's in Nürnberg nicht die Rede sein kann. Wenige untergeordnete Maler nur hielten sich an dessen Vorbild — das zeigen einige Bilder, die es genügt, kurz anzuführen: eine Tafel in der I. Kapelle links in S. Lorenz, ein ganz rohes Machwerk, Christus in der Kelter darstellend, dessen Blut von dem auf einem mit den vier Evangelistensymbolen bespannten Wagen sitzenden Papst aufgefangen wird, nach Hilpert's Muthmaßung zum Andenken einer Familie Stör aus der Zeit 1479 —, ein „Christus am Kreuze zwischen Maria und Johannes" im Germanischen Museum (Nr. 416) — das „jüngste Gericht" ebendaselbst mit Stiftern aus der Familie der Nützel und Groß, eine sehr derbe Arbeit (Nr. 90). Stücke wie diese verdienen selbst indirekt kaum mit dem Namen Pfenning's in Beziehung gesetzt zu werden.

Was Nürnberg aber nicht bietet, Werke, die mit hervorragendem künstlerischen Können in seinem Geiste geschaffen worden sind, findet sich überraschender Weise weitab von der fränkischen Stadt, wo wir es niemals vermuthen würden. Gemälde dreier verschiedener Künstler, deren einer in den sächsischen Landen, deren anderer in Schlesien, deren dritter in München thätig war. Ob sie Schüler des Meisters in Nürnberg gewesen sind, oder in welcher Weise sonst der Einfluß desselben sich in so entfernte Gegenden verbreitet hat, dies bleibt in geheimnißvolles Dunkel gehüllt, durch welches hindurch die Erscheinung des Künstlers gleichsam wieder in größere Ferne entrückt wird, ohne freilich dadurch an Größe zu verlieren, sondern um vielmehr ins Gigantische zu wachsen. Erhielt der Meister des Imhof'schen Altares von der älteren Schule von Prag Anregung und Belehrung, so unternimmt durch Pfenning die Nürnberger Malerkunst siegreiche Eroberungszüge und macht sich andere Malerschulen tributpflichtig. Wie man denn aber bei der Geschichte einer Stadt die unter ihre Hegemonie gerathenen Kolonien nicht ganz zu betrachten vergessen darf, so müssen auch wir bei der Untersuchung über die Nürnberger Malerei uns für eine Weile von Nürnberg selbst entfernen, um sie an anderen Orten, freilich Land und Leuten sich anbequemend, wieder aufzusuchen.



1. Der Meister des Altares in der Reglerkirche zu Erfurt.

Unsere erste Wanderung führt uns nach Erfurt. Hier wird in der Reglerkirche ein großes Altarwerk aufbewahrt, das zu den reichsten und merkwürdigsten seiner Art aus der Mitte des 15. Jahrhunderts gehört. Das Innere des Schreines enthält Schnitzereien: Reliefdarstellungen aus dem Neuen Testament, Statuetten von Heiligen, an der Staffel Szenen aus der Legende der hl. Agnes. Bekrönt ist es von einem freien architektonischen Aufbau mit Heiligenfiguren. Auf den Flügeln befinden sich vier große Gemälde: Darstellungen der Dornenkrönung, Geißelung, der Erscheinung Christi vor den zwölf Aposteln und des Pfingstfestes, alle in sehr origineller und reicher, gemalter architektonischer Einrahmung. Die Rückseiten enthalten je sechs Heiligenfiguren: Simon, Philippus, Antonius Eremita, Magdalena, Margaretha, Laurentius, Dorothea, Barbara, Georg, zwei Bischöfe, einen Mann in Pilgertracht; die Thüren der Staffel: die Madonna, Margaretha, Katharina, Barbara, Ursula, Dorothea und Magdalena.

Schorn, der zuerst von diesem Altar Bericht erstattete, war der später auch von Schnaase adoptirten Ansicht, Michel Wolgemut habe ihn gemacht. Kugler (in den Kleinen Schriften II, S. 28) findet vielfach die Eigenthümlichkeiten Wolgemut's, möchte aber dessen Autorschaft nicht mit Bestimmtheit behaupten. Erst Scheibler, wie v. Seidlitz in seinem Aufsatze über Wolgemut mittheilt, läßt diese Annahme ganz fahren und weist die Gemälde einem anderen unbekannten fränkischen oder einem sächsischen Künstler zu. Ob er nun Franke oder Sachse war, wir dürfen mit Bestimmtheit aussprechen, daß der Maler ein Nachahmer Pfenning's gewesen ist, und zwar Einer, der an leidenschaftlicher Erregung und ungezügelter Darstellung aller Affekte sein Vorbild noch weit zu übertreffen trachtet. Widerwärtiger sind nie die Vorgänge der Leidensgeschichte von einer Künstlerphantasie ausgedacht, niemals ist wüste Gemeinheit und scheußliche Begierde in gleich furchtbar karrikirten Köpfen und verzerrten Bewegungen ausgedrückt worden. Entsetzliche Einbildungskraft, die unter der Einwirkung nächtlicher Alben gearbeitet zu haben scheint! Verabscheuungswürdige Spukgestalten, viel schlimmer und grausiger als alle die Wesen, mit denen man auf Bildern des Mittelalters die Hölle zu bevölkern pflegte. Jeder Blick dieser dürren Menschenteufel sprüht Gift, jeder Zug dieser Verbrechergesichter spricht von bestialischer Brutalität, jede Regung dieser knochigen Finger ist ein krampfhaftes Zucken sinnloser Wuth. So weit, zu solchen Exzessen sollten deutsche Künstler durch den Drang nach Gestaltung ihrer phantastischen Vorstellungen gelangen — das edelste, vor allen Völkern den Germanen eigene Vermögen grenzenloser seelischer Erregbarkeit sollte zu solchen künstlerischen Verirrungen führen! Denn dieser Maler ist nicht etwa ein mittelmäßig oder schwach begabter Künstler, der durch wilde Uebertreibung den Mangel jedes wirklich starken Gefühles zu vertuschen sucht, sondern es ist ihm wahrhafte Kraft des Empfindens und künstlerischen Formens zu eigen; es ist ihm Ernst mit seiner Kunst und deren Stoffen, mag er auch von einem Streben nach Hervorbringung größerer Wirkungen, als sie sein Meister und Vorbild erreicht, nicht freizusprechen sein. Doch dieser Vorwurf wiegt nicht schwer: sucht doch gerade der reicher veranlagte Schüler den Lehrer in dessen bedeutendsten Eigenthümlichkeiten zu überbieten und verfällt derart der Uebertreibung, es sei denn, daß er zu den wirklich schöpferischen Geistern gehörte, die aus sich heraus ein ganz Neues finden und von dem Ueberlieferten nur Das annehmen, was ihnen zur Gestaltung dieses Neuen dienlich, ja nothwendig ist. Unter solche Geister darf aber eben der Erfurter Maler nicht gerechnet werden. Er bleibt dem Wesentlichen nach in den von Pfenning vorgeschriebenen Kreisen. Von Diesem hat er seine sorgfältige Technik, seine tiefe warme Färbung, das bräunlich röthliche Fleisch, dem großen Ganzen nach auch das Schema seiner Typen. Alle Formen aber sind derber, plumper geworden, wie die Bewegungen gespreizter und fahriger. Als kleinere Merkmale,

daran man seine Werke mit erkennen kann, seien der klobige Daumen an der mageren, knochigen Hand mit den langen Fingern und das unverhältnißmäßig große, unausgebildete, dünne, abstrebende Ohr, das der Form nach geradezu thierischen Bildungen sich vergleichen läßt, erwähnt.

Daneben aber bemerken wir nun dem Künstler durchaus Eigenthümliches: einmal überrascht das ausgesprochene Streben nach einem gewissen Helldunkel, einer scharfen, wirkungsvollen Beleuchtung, vor Allem der Fleischtheile, deren Transparenz er durch Lasuren zu erreichen suchte, dann aber auch einzelner heller Gewandstoffe, die wie durch grelles Licht getroffen sind. Und weiter spricht sich in der architektonischen Einrahmung der einzelnen Bilder ein ebenso seltsamer, wie phantastischer Sinn für dekorative, üppige Ausstattung der Kompositionen aus. „Vor den dargestellten Scenen", so vergegenwärtigt Kugler in kurzen Worten treffend diese Zuthaten, „auf allen vier Bildern hinlaufend, ist eine Lettnerarchitektur grau in grau gemalt; unten schlanke Säulchen, Bildernischen tragend (mit kleinen Engelgestalten, ebenfalls grau in grau, die klagend oder mit freudiger Geberde die Haupthandlung begleiten); die Nischen durch geschweifte Bögen verbunden. Darüber eine Gallerie mit je sechs niederwärts zuschauenden Personen (deren viele gekrönt sind, — also vielleicht Vorfahren der Maria). Am oberen Rande noch eine zweite Gallerie, ebenfalls mit kleinen (nicht grau in grau gemalten) Engeln." Die gothischen Details sind durchweg ungemein fein und anmuthig, wie von einem geschickten und geschmackvollen Goldschmied gebildet, und tritt diese Freude am Zierlichen, die auch in der zarten, zittrigen Aufhöhung der Frauenhaare sich ausdrückt, in sonderbaren Gegensatz zu den derben, abschreckenden Gesichtern der dargestellten Figuren. Seelische Erhebung oder auch nur Wohlgefallen vermag dieser absonderliche Maler nicht zu erwecken, aber man wird es ihm nicht absprechen können, daß er als künstlerischer Charakter, ja als ein echt deutsches Original lebhaft zu fesseln vermag. Man erschrickt und man lächelt zu gleicher Zeit vor diesem Gemisch von diabolischer Großartigkeit und kindlich naiver Harmlosigkeit. Und wollte man selbst anfangen, ihn zu kritisiren — Eines müßte man ihm doch lassen, daß er sich sehr wohl auf sein Handwerk als Maler verstanden und seine kühnen Experimente auf Grund eines soliden technischen Könnens gemacht hat.

Der Altar der Reglerkirche in Erfurt ist fraglos das Hauptwerk des Meisters, aber nicht das einzige uns erhaltene. Auch anderwärts lassen sich Spuren seiner Thätigkeit nachweisen. Und zwar steht in Nürnberg selbst, wo er zwar vielleicht nicht zu Hause, aber doch jedenfalls in der Lehre war, an ganz verborgener Stelle im Germanischen Museum, in dem kleinen Raume nämlich neben der Kirche, ein Altärchen, das mir von seiner Hand gefertigt zu sein scheint. Leider sind die Malereien, die an den Außenseiten der Flügel oben das Abendmahl, unten die Mannahlese, innen die Anbetung der hl. drei

Könige und das Martyrium einer Heiligen, darüber die vierzehn Nothhelfer zeigten, sehr zerstört. Was auch hier besonders wieder ins Auge fällt, ist die reiche Architektur, eine große, ja gewagte Willkür in der Komposition, die in der Gruppirung der Nothhelfer geradezu überraschend wirkt, und ein bizarres Element in der Formenbildung.

Wichtiger aber sind einige Gemälde, die ihn uns im Jahre 1479 als Mitarbeiter Michel Wolgemut's kennen lehren. Zwei der Passionsszenen nämlich an dem berühmten großen Zwickauer Altar, der später noch Gegenstand eingehender Betrachtung sein wird, und die Staffelbilder der vier Evangelisten sind von keinem Anderen als dem Meister des Erfurter Werkes ausgeführt worden. Wie von jenen Darstellungen fühlt man sich zuerst auch von diesen an Figuren überreichen, sehr unruhig wirkenden Bildern der Dornenkrönung und der Kreuztragung abgestoßen; wie dort entdeckt man auch hier bei näherem Zusehen künstlerische Qualitäten durchaus besonderer Art. Was Beleuchtungseffekte betrifft, so ist der Maler hier noch viel weiter gegangen: aus dem trüben Wirrwarr dunkler, bräunlich gestimmter Farben blitzen hellgelbe und weiße, knittrig gebrochene Tücher und Gewänder hervor; fast virtuos keck sind Glanzlichter auf das dunkel gehaltene Fleisch, auf die Stahlharnische der Soldaten gesetzt. Überraschende Lichtwirkung ist auch jetzt neben zügelloser Bewegung seine Hauptliebhaberei. Und wiederum dieselben Henkergesichter mit den riesigen aufgeworfenen oder hakenförmig gebogenen Nasen, dem eckigen Kinn, den boshaften Augen, dieselben affenartig beweglichen, mageren Extremitäten. Kurz, derselbe exzentrische Kauz, vermuthlich um eine Reihe von Jahren älter, aber nicht weiser geworden.

Hat ihn Wolgemut als seinen Gehülfen von Nürnberg mitgebracht, oder wandte er sich in Zwickau an den noch immer in den sächsischen Gegenden thätigen Meister mit der Aufforderung, ihm bei der Vollendung des großen Werkes behülflich zu sein? Eher möchte ich das Letztere glauben, da es, abgesehen von jenem kleinen Altare im Germanischen Museum, an allen Beweisen dafür, daß der Künstler sich dauernd in Nürnberg aufgehalten habe, fehlt. Uebrigens scheint der gefeierte Meister Wolgemut mit den Leistungen dieses noch in viel älteren Kunsttraditionen erzogenen Malers nicht sonderlich einverstanden und zufrieden gewesen zu sein. Wenigstens hat er, wie das ganz deutlich zu sehen ist, eine Anzahl Figuren auf der Kreuztragung selbst übermalt und nicht zum Besten des Bildes, da seine Farben: namentlich das hektische Roth und die lividen bläulichen Schatten im Fleisch matt und stumpf neben den schweren, aber glänzenden seines Mitarbeiters sich ausnehmen.

Hätte Vischer Recht, daß dieser letztere auch das in der Sakristei derselben Zwickauer Kirche befindliche Bild des von Pilatus dem Volke gezeigten Königs

der Juden, das Ecce homo, gemalt habe, so gewännen wir weitere Aufschlüsse über unseren Künstler. Dies Gemälde nämlich trägt die Inschrift:

> mille et quingentis Christi cum ter tribus annis
> subtepuit Maij Evando secunda dies
> sarcophago positus Teufel Baldassar in isto est
> mente polum postquam carne petivit humum.

Demnach wäre der Künstler, der jenen Baldassar Teufel, einen Geistlichen, auf der Tafel knieend anbrachte, noch 1509 am Leben gewesen. Undenkbar wäre dies nicht, auch ist entschieden eine nahe Verwandtschaft zwischen dem Stile dieses kleinen Bildes und jener am Hochaltar zu gewahren: die Typen sind ganz ähnlich, die Köpfe sind in ähnlichem Clairobskur gehalten, die Hände, die freilich sonst kürzere Finger haben, zeigen doch den charakteristischen klobigen Daumen, nur ist Alles, sowohl was Farbe, als was Zeichnung betrifft, viel maßvoller gehalten.

Dreißig Jahre sind ein langer Zeitraum, und in einem solchen kann selbst ein Maler von so ausgesprochener Absonderlichkeit Manches von jugendlichen Phantastereien ablegen. Ja, es bleibt in dem Gemälde der Sakristei auch noch Vieles, das man, weil abweichend von dem allgemein Typischen der Zeit, als durchaus originell bezeichnen muß und zwar originell in dem Sinne unseres Künstlers. Die Möglichkeit ist daher nicht abzuleugnen, daß es von ihm in hohem Alter geschaffen wurde, aber das heißt noch nicht so viel, daß dies mit Bestimmtheit behauptet werden könnte.

Jedenfalls muß aber weiter darauf hingewiesen werden, daß eine Tradition über den Namen des Künstlers, der das Ecce homo gemalt hat, sich erhalten zu haben scheint. An der hinteren Seite des Gemäldes nämlich befindet sich eine, etwa aus dem Anfange dieses Jahrhunderts stammende Inschrift, welche lautet: „Gem. von H. Heflein (Hoflein?) anno 1509." Ob dem Schreiber dieser Zeit irgend eine Urkunde oder eine Bezeichnung bekannt war, auf die seine Angabe sich gründet, ist nicht zu sagen, aber man möchte es glauben. Künftige Forschungen verbreiten auch darüber vielleicht Licht.

2. Der Breslauer Meister von 1447.

Dieselbe Bedeutung, welche für die Kunst der sächsischen Lande der Altar der Reglerkirche in Erfurt hat, besitzt für Schlesien ein großes, reich gegliedertes Altarwerk, das im Museum der schlesischen Alterthümer zu Breslau

(Nr. 9789, Führer von 1885, S. 36) aufbewahrt ist. Es war der hl. Barbara gewidmet und befand sich früher in der Kirche dieser Heiligen. Schon der erste allgemeine Eindruck belehrt uns, daß wir hier wiederum vor einer der wichtigsten und künstlerisch hervorragendsten Schöpfungen deutscher Malerei im 15. Jahrhundert stehen. Unwillkürlich kehrt die Erinnerung an alle jene Empfindungen wieder, die sich unserer Seele gewaltsam bemächtigten, als wir zuerst im Dämmerlichte dem Tucher'schen Altar in der Frauenkirche gegenübertraten. Mag nun die Wirkung dieser Bilder gesteigert werden dadurch, daß sie weit über Alles hinausragen, was von älterer Breslauer Kunst ringsum zu sehen ist, mag die große Entfernung, die uns von Nürnberg trennt, unsere Phantasie zu Täuschungen verleiten: das erste Wort, das in der Erregung uns auf die Lippen kommt, ist: „kein Anderer als Pfenning ist der Schöpfer auch dieses großen Werkes." Dieselbe wunderbare Mischung von hoheitsvoller Feierlichkeit und feuriger Leidenschaftlichkeit, derselbe Reichthum leuchtender, kräftiger Farben, dieselben großgemusterten goldenen Teppichhintergründe, dieselben mächtigen, strahlenden Heiligenscheine, dieselben Typen, dieselben krampfhaften Bewegungen der Hände und Glieder! Pfenning und kein Anderer! Aber die erste Erregung weicht, und eine ruhigere Betrachtung macht uns besonnener und vorsichtiger in unserem Urtheil. Je länger wir uns der Betrachtung hingeben, desto deutlicher wird uns doch der Abstand zwischen der künstlerischen Kraft, die im Tucher'schen Altar und jener, die in diesem Werke Ausdruck gewonnen, bewußt. So nahe die Verwandtschaft, so mannigfaltig die Beziehungen sind, Alles dort Angeschlagene klingt hier doch gedämpfter, schwächer wieder. Nicht Pfenning selbst, sondern ein trefflich begabter Künstler, der ganz in die künstlerische Welt desselben sich eingelebt hat, muß der Verfertiger der Gemälde in Breslau gewesen sein. Wie jener sächsische Meister hat auch dieser schlesische, wenn anders seine eigentliche Heimath Breslau war und er nicht, was auch wohl zu denken möglich ist, von Nürnberg aus hier zugewandert ist, seine Schule in Nürnberg durchgemacht und zwar vermuthlich in den ersten vierziger Jahren des Jahrhunderts, da der Barbaraaltar 1447, also zwei Jahre früher als Pfenning's Bild in Wien, datirt ist. Alles, was wir von der älteren Malerei in Breslau kennen, würde die andere denkbare Annahme, daß er seinen Stil selbstständig, bloß auf Grund der heimischen Kunstübung gefunden und ausgebildet habe, also eine von Pfenning unabhängige, demselben parallele Erscheinung sei, als durchaus unhaltbar erscheinen lassen. Eine original bedeutende Malerschule hat Schlesien weder vor noch nach dem Meister des Barbaraaltars besessen. Die wenigen in Breslau aufbewahrten Erzeugnisse der Malerei aus dem Ende des 14. und Anfang des 15. Jahrhunderts, wie der aus Liegnitz stammende Altar im Museum schlesischer Alterthümer (Nr. 6721), die Maria mit dem Kinde daselbst (Nr. 4437), die kleinen Darstellungen aus

der Geschichte Christi (Nr. 338), die Freskenreste auf der linken Seite des Chorumganges im Dome verrathen, daß die schlesischen Künstler dieser Zeit ihre Bildung in der Malerei im benachbarten Böhmen gesucht. Wie der Meister des Imhof'schen Altars schließen sie sich in ihren Bestrebungen an die großen Meister der Prager Schule an, aber Keiner unter ihnen läßt sich Berthold vergleichen, Keiner von ihnen ist wie dieser als Begründer einer bedeutenden originalen Kunstrichtung zu betrachten. Nichts verbindet sie mit dem Schöpfer des Barbaraaltars. So ist auch dieser nur erklärlich, wenn man annimmt, daß er einer der Sendboten und Verbreiter der Kunst von Nürnberg, die nach der Prager demnach in Schlesien die führende und herrschende wird, gewesen ist. Die innigen Beziehungen, welche Breslau mit Nürnberg im Handel verbanden, fanden so auch auf dem Gebiete der Kunst fortan bis in das 16. Jahrhundert ihren Ausdruck. Etwa in den vierziger Jahren mag auch jenes von den Imhof's gestiftete Werk vom Meister des Wolfgangsaltars, welches, wie früher besprochen wurde, aus der Elisabethkirche in die Gallerie von Breslau gelangte, entstanden sein. Mag nun unser Maler in Franken oder in Schlesien geboren sein, das Wichtige bleibt, daß seine Kunst in der Nürnbergischen wurzelt.

Drei große Heiligenfiguren auf großgemustertem Goldgrunde zeigt die Mitteltafel des mit doppeltem Flügelpaare versehenen Altarwerkes: in der Mitte die hl. Barbara in reicher Gewandung, mit wallendem Haare, links der hl. Felix in bürgerlicher, rechts der hl. Adauktus in vornehmer Tracht, die Schutzpatrone der alten Barbarakirche. Auf den Flügeln ist in zwölf Bildern die nur selten von der Kunst verherrlichte Legende der Barbara, an den Außenseiten derselben und an dem zweiten Flügelpaare die Passionsgeschichte in acht kleinen und zwei großen Bildern dargestellt. Ist das Altarwerk ganz geschlossen, so sieht man die Krönung Mariä in den zwei großen Figuren Christi und der Maria.

„Es lebte," so erzählt die Legenda aurea des Jakobus a Voragine, „in Nikomedien zu Zeiten des Kaisers Maximian ein vornehmer Mann, von edlem Geschlechte und an zeitlichen Gütern reich gesegnet, mit Namen Dioskorus, der eine wunderschöne Tochter, Barbara geheißen, hatte. Doch weil dieselbe von solcher Schönheit war, liebte sie ihr Vater unendlich und schloß sie, daß sie von keinem Menschen gesehen würde, in einen sehr hohen Thurm ein, den er ihr hatte bauen lassen. Es besaß aber Barbara einen feinen Geist und begann bereits in zartem Alter, allen eitlen Gedanken fremd, den göttlichen Dingen nachzusinnen. So fragte sie einst, als sie einen Tempel betrat und die Götzenbilder gewahrte, ihre Eltern: ‚Was wollen doch diese Abbilder von Menschen bedeuten?' Die Eltern erwiderten: ‚Schweige, denn es sind nicht Bilder von Menschen, sondern von Göttern und wollen angebetet sein als Etwas, davon

man Nichts weiß, und das man nicht sieht.' Und als Barbara frug, ob es einst Menschen gewesen, die man so verehrte, antworteten die Eltern mit: Ja. Seit diesem Tage sann sie bei Tag und Nacht über das geheimnißvoll Verschwiegene nach und sprach zu sich: ‚Wenn unsere Götter Menschen gewesen sind, so sind sie auch als Menschen geboren und gestorben; wären sie aber Götter gewesen, so wären sie weder geboren noch gestorben, weil die Gottheit, wie mir dünkt, weder Anfang noch Ende des Seins kennt. Auch hat der Mensch irdischen Ursprung, weil er aus Erde ist. Ist er aber aus Erde und doch Gott, so ist ihm Etwas vorausgegangen, was sein Ursprung genannt werden muß. So möchte man wohl richtiger die Erde Gott nennen. Weil aber weder die Erde aus sich ist, noch der Himmel, noch die Luft, noch das Wasser aus sich, aus welchen vier Elementen der Mensch besteht, sondern sie alle Geschaffenes sind, so muß es nothwendig Einen geben, der sie geschaffen.' So viel Weisheit wohnte in einem so jungen Mädchen."

Immer mehr vertiefte sich Barbara in Sinnen über das Göttliche; immer heftiger erzürnte sie sich über den Götzendienst, ohne daß sie den wahren Gott doch erkannt hätte. Da drang nach Nikomedien die Kunde von der tiefen und geheimnißvollen Weisheit des Kirchenlehrers Origenes, und an ihn mit ihren Zweifeln und Fragen sich zu wenden, entschloß sie sich. In einem Schreiben legte sie ihm dieselben dar und empfing durch einen Boten eine Erwiderung, in welcher ihr die Offenbarung des dreieinigen Gottes und des von dem Heilande allen Gläubigen zugesicherten ewigen Lebens ward. „Und nachdem sie, erkannt, daß Vater, Sohn und heiliger Geist die einige Gottheit, und wie der Sohn vom Vater geschickt worden, und, indem er selbst Mensch wurde, den verlorenen Menschen wieder zu sich gerufen, aus seiner Gefangenschaft ihn befreit und durch das heilige Bad seine Sünden abgewaschen habe, da eilte sie, der Gnade der Taufe theilhaftig zu werden, und ließ sich von demselben Presbyter Valentinus, den Origenes zu ihr geschickt hatte, in dem Thurme taufen, in welchem ihr Vater sie eingeschlossen hielt. Und immer weiter forschte sie nach Dem, was die Götter gewesen und Dem, was das Höhere ist, las mit eifriger Sorgfalt die Bücher, die ihr Origenes gesandt und nahm zu an Erkenntniß des Göttlichen auch ohne Lehrer und in göttlicher Weisheit.

Man liest aber von ihr, daß ihrer Schönheit wegen einige von den Reichen jenes Landes mit ihrem Vater sprachen, daß sie einen zum Manne wähle, und daß der Vater zu ihr in den Thurm kam und sie zu überreden suchte: ‚Meine Tochter, einige der Großen haben Deiner gedacht, Dich zur Gattin zu wählen; was dünkt Dich hiervon?' Darauf sie den Vater fest anblickend zornig erwiderte: ‚Zwinge mich nicht, solches zu thun, Vater!' Da verließ sie Jener und beim Hinabsteigen trug er einer Anzahl von Künstlern auf, ein Badehaus zu bauen, zeigte ihnen, wie es werden solle, und machte sich, nachdem er einem Jeden

seinen vollen Sold ausgezahlt, in eine ferne Gegend auf. Die Dienerin Gottes aber, als sie einst niederstieg und das vollendete Bauwerk erblickte, gewahrte an der Nordseite nur zwei Fenster und frug die Künstler: ‚Warum habt Ihr zwei Fenster dort angebracht?' Diese erwiderten: ‚Weil es Dein Vater so angeordnet hat.' ‚So macht für mich noch ein anderes Fenster,' sprach sie. Darauf jene: ‚Wir fürchten, daß Dein Vater sich darüber erzürnt.' Sie aber fuhr fort: ‚Macht mir das Fenster, ich werde meinen Vater darob schon beruhigen.' Und so machten jene das dritte Fenster. Barbara aber weiter wandelnd kam in den Schwimmraum gegen Osten; dort brachte sie im Marmor ein kostbares Kreuz an, dann aber, als sie wieder zum Thurm hinaufstieg und die Götzenbilder wahrnahm, denen ihr Vater Verehrung darbrachte, kam der hl. Geist über sie, und sie spie in das Angesicht derselben und sprach: ‚Aehnlich geschehe es Denen, die euch machen und Allen, die auf euch vertrauen!' Als aber der Vater von seiner Reise zurückkehrte und an dem vollendeten Bau die drei Fenster gewahrte, frug er die Künstler, warum sie drei Fenster gemacht. Und als sie ihm erwiderten, seine Tochter habe es so befohlen, wandte er sich zu dieser und sprach: ‚Hast Du befohlen, die drei Fenster zu machen?' Sie erwiderte: ‚Ja, und wohl habe ich daran gethan, denn drei Fenster erleuchten den ganzen Menschen.' Da nahm sie der Vater und stieg mit ihr in den Schwimmraum und frug: ‚Wie doch geben die drei Fenster mehr Licht als zwei?' ‚Drei,' erwiderte sie, ‚sind es, die die Welt erleuchten und den Gang der Sterne regeln, nämlich der Vater, Sohn und heilige Geist, und diese drei sind die einzige Wesenheit.'"

Die Szene, wie Barbara, begleitet von ihren Frauen, vor dem Thurme erscheint und den Arbeitern den Auftrag giebt, ist die erste in der Folge von Darstellungen am Breslauer Altar. Auf der zweiten sehen wir, wie der Vater in Wuth das Schwert gegen die Heilige zückt, die auf den Thurm deutet.

Denn die Legende erzählt weiter: „Da zog von Wuth erfüllt Dioskorus sein Schwert, sie zu tödten. Sie aber flehte zum Herrn, und siehe da spaltete sich ein Fels ab und nahm sie in sich auf und führte sie auf einen Berg, auf welchem zwei Hirten ihre Schafe weideten. Die erwogen mit Staunen, wie die heilige Barbara vor den Blicken, von einem Steine geborgen, geflohen. Da eilte auch schon der Vater heran, sie zu fragen, ob sie seine Tochter Barbara gesehen. Der Eine, den Zorn des Vaters gewahrend, schwor, er wisse Nichts von ihr, der Andere aber verrieth sie, mit dem Finger auf sie weisend. Da fluchte Barbara ihrem Verräther, und sogleich ward er in eine Marmorstatue verwandelt, und seine Schafe wurden zu Heuschrecken. Dies aber ist nicht beglaubigt. Der Vater nun, als er sie gefunden, geißelte sie und zog sie an ihren Haaren, dann warf er sie in Ketten und schloß sie ein, daß Niemand ihr öffnen könne, und gab ihr Wächter, bis daß er die That dem Präfekten Marzianus gemeldet."

In zwei Bildern hat der Künstler diese Vorgänge geschildert. Auf dem einen ist der, wie überall, königlich gekleidete Dioskorus zu sehen, wie er in einer Landschaft sich fragend an die bei ihrer Heerde sitzenden Hirten wendet, auf dem anderen, wie er in Mitten der in Heuschrecken verwandelten Schafe die am Boden liegende Heilige an den Haaren schleift und sie schlägt. „Als der Präfekt die Kunde erhalten, befahl er, sie vor ihn zu führen, und mit Staunen ihre wunderbare Schönheit sehend, sprach er zu ihr: ‚Was willst Du doch? Schone Deiner selbst und opfere den Göttern, oder die bittersten Qualen stehen Dir bevor.‘ Sie erwiderte: ‚Ich habe nur meinem Gotte Jesus Christus zu opfern, der den Himmel und die Erde und Alles, was auf ihnen ist, gemacht hat. Von Deinen Dämonen aber spricht der Prophet im 113. Psalm: sie haben einen Mund und reden nicht, sie haben Augen und werden nicht sehen. Gleiches geschehe ihnen, die sie machen, und Allen, die an sie glauben.‘ Da ward der Präfekt von Wuth erfüllt, befahl sie auszukleiden und ihr Fleisch ohne Erbarmen mit Stricken von Thierhaut zu zerreißen, so daß ihr ganzer Körper von Blut überströmte. Dann ließ er sie in das Gefängniß einschließen, bis er erwogen, welche Todesstrafe er ihr bestimmte. Mitten in der Nacht aber umglänzte sie ein Licht vom Himmel, in dem ihr Christus erschien, der zu ihr sprach: ‚Sei getrost, Tochter, denn große Freude wird im Himmel und auf Erden ob Deines Leidens. Fürchte nicht die Drohungen des Tyrannen, denn ich bin mit Dir, daß ich Dich befreie von allen Wunden, die Dir angethan werden.‘ Und sogleich ließen dieselben nach. Da freute sich Barbara und frohlockte ob der Ermuthigung, die ihr der Herr gegeben.“

In etwas anderer Weise, als von Jakobus a Voragine, wird dieser Vorgang von dem Maler dargestellt. Ein Engel erscheint der Heiligen im Kerker und führt sie aus demselben.

„Als es Morgen geworden, ließ der Präfekt sie vor sich bringen, und da er gewahrte, daß von allen zugefügten Quälereien Nichts mehr zu sehen war, sprach er zu ihr: ‚Siehe, wie gnädig Dir Deine Götter sind und wie sie Dich lieben, daß sie Deine Wunden geheilt haben.‘ Barbara erwiderte: ‚So sind für Dich Deine Götter taub, blind und stumm. Und wie hätten sie meine Wunden heilen können, die für sich selbst kein Mittel wissen! Der aber, welcher mich heilte, ist Christus, der Sohn des lebendigen Gottes, den Du nicht erkennst, weil Dein Herz vom Teufel verhärtet ist.‘ Da befahl der Präfekt, knirschend wie ein Löwe, ihren Seiten glühende Fackeln zu nähern und ihr Haupt mit einem Hammer zu schlagen. Sie aber blickte gen Himmel auf und sprach: ‚Du weißt, Allerherren Herr, daß ich um Deiner Liebe willen dulde, so verlasse mich nicht.‘ Da befahl der gottlose Präfekt, ihre Brüste mit einem Schwert abzuschlagen. Sie aber schaute zum Himmel und sprach: ‚Verwirf mich nicht vor Deinem



Der Breslauer Meister von 1447.

Die hhl. Barbara, Felix, Adauktus und Scenen aus der Legende der hl. Barbara.

Mittelstück vom Altar im Museum schles. Alterthümer zu Breslau.

(S. 85.)

Nach einer photogr. Aufnahme von E. van Delden in Breslau.



Angesicht, o Herr, und nimm Deinen heiligen Geist nicht von mir.' Und als sie auch diese Wunden tapfer ertrug, hieß er sie nackt einhergehen und von Häschern geißeln. Die Märtyrerin des Herrn schaute gen Himmel und sprach: ‚Herr, mein Gott, der Du den Himmel mit Wolken bedeckst, sei mein Helfer und Schützer und verhülle meinen entblößten Körper, daß die Augen der gottlosen Männer ihn nicht schauen.' Da kam ein Bote des Herrn vom Himmel und bedeckte sie mit einer weißen Stola. Als dies der gottlose Präfekt sah, befahl er, sie mit dem Schwerte niederzuhauen. Der Vater selbst von Wuth erfüllt, nahm sie und führte sie auf einen Berg. Freudig beeilte sie den Schritt, gewiß, den vollen Lohn ewigen Lebens zu ernten, und auf dem Berge angelangt, betete sie zum Herrn und sprach: ‚Herr Jesus Christus, dem Alles gehorcht, gewähre mir diese Bitte, daß, wenn Jemand eingedenk Deines Namens und Deiner Magd ein Gedächtniß meines Leidens mache, Du, Herr, seiner Sünden am Tage des Gerichtes Dich nicht erinnern wollest, sondern ihm gnädig seist. Denn Du weißt, daß wir Fleisch sind.' Darauf kam die Märtyrerin des Herrn an den erwähnten Ort und vollendete hier ihr Martyrium. Von ihrem eigenen Vater ward sie enthauptet. Als dieser aber vom Berge herabstieg, kam Feuer vom Himmel herab und verbrannte ihn, so daß auch nicht einmal seine Asche aufgefunden werden konnte. Es starb aber die hl. Märtyrerin Christi, Barbara, am gleichen Tage wie die hl. Juliana am 5. December, unter dem Kaiser Maximianus und dem Präfekten Marzianus."

Keine der entsetzlichen Marterszenen, welche diese an wahrhaft ergreifenden Zügen arme Legende in so aufdringlicher Weise schildert, hat der Künstler, dessen Kraft wohl edlerer und wohlthuenderer Aufgaben werth gewesen wäre, uns erspart. In ermüdender Wiederholung, aber mit vielen lebhaften, naiven Zügen sehen wir die Schergen ihr abscheuliches Gewerbe, bald mit dem Hammer, bald mit der Geißel, dem Schwerte und Fackeln betreiben. Wir sehen den Engel der Gemarterten zur Hülfe kommen, den Vater die eigene Tochter enthaupten, endlich Flammen den Frevler vertilgen. Neben dem Erhabensten, Ewigsten, — welch' entsetzliche Zumuthungen hat der christliche Glaube doch an die Phantasie der Künstler gestellt! Der Breslauer Maler glaubte nur sein Bestes zu thun, wenn er allen gehässigen, unmenschlichen Regungen in leidenschaftlichster Weise in diesen Bildern Ausdruck gab, dem Beschauer selbst wahrhafte Qualen erregte.

Verglichen mit den Darstellungen der Barbaralegende und der drei Heiligen auf dem Mittelstück, welche tiefe kräftige Farben neben einem charakteristischen, ausgesprochenen, etwas trockenen Gelb des Fleischtones zeigen, sind die figurenreichen Passionsbilder, sowie die Gestalten der Krönung Mariä breiter und flüchtiger ausgeführt. Alles ist um einen Grad derber geworden: die Haare

sind in breiten Pinselstrichen gehöht, die weißen Lichter auf das trockene Inkarnat in zäher Farbe aufgesetzt, der Gesammtton ist kälter, die Zeichnung härter. Gleichwohl zeigt sich ein solch sicheres Können, daß wir schwerlich an die Mitwirkung von Schülern zu denken, sondern nur anzunehmen haben, daß hier an den äußeren Flügeln der Künstler sich mehr gehen ließ. Krampfhaft bewegte knochige Hände mit weit abgesperrtem Daumen, derbe Männerköpfe mit bald aufgestülpten kurzen oder langen gebogenen Nasen, geöffneten, die Zähne zeigenden Mündern, breite Frauentypen mit weitstehenden Augen, reiche, großartig drapirte Stoffe, orientalische Trachten, groß gemusterter goldener Hintergrund — dies sind die in Kürze anzuführenden wesentlichen stilistischen Merkmale des Barbaraaltares.

Das letztere ist nun aber nicht das einzige erhaltene Werk des bedeutenden Künstlers. Dem aufmerksamen Besucher des Alterthümer-Museums zu Breslau kann es nicht entgehen, daß noch zwei andere Bilder von seiner Hand hier aufbewahrt werden. Das eine, gleichfalls aus der Barbarakirche stammend (Nr. 332), stellt das Schweißtuch der hl. Veronika, über dem fünf Engel mit den „Waffen Christi" zu sehen sind, dar, das andere, mehr in dem breiten Stile der Außenflügel des Barbaraaltares gehalten, Maria mit dem Kinde zwischen zwei Engeln in einer mit vielerlei, sehr sorgfältig in der Art Pfenning's gemalten Utensilien ausgestatteten Stube (Nr. 9973). Wichtiger aber sind einige Arbeiten im Dom zu Breslau. Ich zögere keinen Augenblick, in den Wandmalereien auf der linken Seite des Chorumganges dieselbe Künstlerhand wiederzuerkennen. Hier ist in der Höhe in eigenthümlicher Weise Christus an einem Kreuz mit langen Dornenzweigen dargestellt, an denen nackte Männer, offenbar die „Zehntausend Märtyrer", aufgespießt sind, zu denen ein vornstehender Bischof aufschaut. Eine Inschrift besagt: „Agon Christi venerandus favor crucis imitandus mortem sanxit martyrum." Darunter ist dann das Martyrium der in ihrem Schiffe dem Lande sich nähernden hl. Ursula und ihrer Jungfrauen zu gewahren, dem folgende Sequenz beigefügt ist: „Stillas rubras sanguinavit qui venit de domo David margaritas comparavit quas cruore candidavit." Zu unterst aber kniet, zwischen Johannes dem Täufer und Johannes dem Evangelisten der Stifter, ein Kanonikus: „intercede pro me martir pie sancte Johannes." Auf eine bestimmte Persönlichkeit ist auch Lutsch in seinen „Kunstdenkmälern der Stadt Breslau" (S. 176) durch das beigefügte Wappen noch nicht geführt worden. Die Wandgemälde wurden neuerdings ausgebessert.

Auf der andern Seite des Chorumganges aber befindet sich ein Altarwerk, das in viel höherem Grade als die bisher erwähnten Gemälde die direkteste Beziehung zu Pfenning verräth, in dem Grade sogar, daß ich nicht mit absoluter Bestimmtheit dafür eintreten möchte, daß es vom Meister des Barbaraaltares

geschaffen wurde, so geneigt man auch dieser Ansicht sein muß. Dargestellt sind auf der Mitteltafel Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes, auf den Flügeln innen die Heiligen Johannes der Täufer und Vincenz, außen die Verkündigung. Lutsch in seinen Kunstdenkmälern (S. 177) bringt die auf einem später hinzugefügten Lünettenbild erhaltene Angabe, daß das Werk im Jahre 1468 von Dr. Petrus von Wartenberg, dessen Bildniß man auf der Hauptdarstellung findet, gestiftet worden sei. Es gehört zu dem Vortrefflichsten, was die Breslauer Schule überhaupt hervorgebracht hat, zeigt die sorgsamste Ausführung, große Energie in Zeichnung und Farbe und ganz ähnliche ornamentale Einrahmung wie der Barbaraaltar, an dessen stilistische Besonderheiten namentlich die Verkündigung durchaus gemahnt.

Hiermit nun aber ist die Zahl mir bekannt gewordener Gemälde des Meisters vom Barbaraaltare erschöpft. Wollte man freilich alle jene Bilder anführen, in denen sich sein Einfluß bemerkbar macht und die zumeist noch in den Kirchen von Breslau, namentlich in S. Elisabeth, sich befinden, so würde die Liste eine ziemlich lange werden. Es kann kein Zweifel sein, daß der Künstler eine durchaus beherrschende künstlerische Wirkung für Jahrzehnte in Schlesien gehabt hat. So machte sich hier zum ersten Male die Nürnberger Kunst geltend. Von einem zweiten von der letzteren ausgehenden Impulse wird später noch die Rede sein.

3. Die Kreuzigung in der Frauenkirche zu München.

In München lernen wir den dritten tüchtigen Nachfolger Pfenning's kennen, freilich nur aus einem einzigen Werke, an das wohl auch Robert Vischer dachte, als er ganz allgemein von Bildern im Stile des Tucher'schen Altares, die sich in der Frauenkirche befänden, sprach. Es ist eine figurenreiche Kreuzigung Christi, die in der dritten Kapelle des rechten Seitenschiffes in dieser Kirche hängt. Die Komposition, der Körper Christi, die Trachten und bis zu einem gewissen Grade auch die Typen erinnern an den Stil des Nürnberger Meisters. Doch fehlt es dem Gemälde an der Kraft des Ausdruckes, an der Schärfe und Energie der Zeichnung, sowie an der Tiefe der Farbenstimmung, die Jenen auszeichnen. Alle Formen sind plumper, verschwommener, der Grundton hat etwas matt Bräunliches. Offenbar war der Künstler in Oberbayern zu Hause

und seinem ganzen Temperament nach sehr anders geartet, als sein fränkisches Vorbild. Es mag genügen, kurz auf ihn hingewiesen zu haben. Eine bestimmtere Charakteristik wäre erst zu gewinnen, ließen sich andere Arbeiten von derselben Hand nachweisen.

Von dem Ausfluge in abseits liegende Orte künstlerischer Thätigkeit können wir nunmehr wieder nach Nürnberg heimkehren, den weiteren Verlauf zu verfolgen, den die Malerei daselbst nimmt.



III.

Die Malerei in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts.





I. Allgemeines.

Die Frage, die angesichts der Werke Meister Pfenning's aufgeworfen, aber nicht durchaus in bejahendem Sinne entschieden werden konnte, ob nämlich in ihnen bereits der Einfluß der niederländischen Kunst sich bemerkbar mache, findet, auf die Gemälde der Pfenning folgenden Nürnberger Künstler bezogen, eine bedingungslose Beantwortung. Das wesentliche, von der früheren Richtung unterscheidende Kennzeichen der Malerei in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts ist die den Stil in durchgreifender Weise bestimmende Beeinflussung durch die flandrische Kunst. Und zwar steht man hier vor der merkwürdigen Thatsache, daß es nicht nur einzelne Meister, nicht eine einzelne deutsche Malerschule ist, welche in jener das Vorbild sucht, sondern daß die deutsche Malerei ganz allgemein in eine Art Abhängigkeitsverhältniß zur Schule der van Eyck's tritt. Dasselbe Phänomen macht sich zu gleicher Zeit wie in Nürnberg in der Kölnischen und in der schwäbischen Kunst bemerkbar: ein mehr oder weniger ausgesprochener Bruch mit der heimischen Tradition zu Gunsten eines neuen Ideals. In wie weit, auch unabhängig von den Niederländern, der deutsche Künstler sich immer mehr gedrängt fühlen mußte, in einer möglichst treuen Nachahmung der Natur und Wirklichkeit das Heil und die Ausbildung seines künstlerischen Vermögens zu suchen, darüber konnte uns die eingehende Analyse einer Thätigkeit, wie der Pfenning's, belehren. Der Augenblick aber mußte kommen, da man erfuhr, daß Das, was man mühsam erstrebte, bereits von anderer Seite mit bei Weitem vollendeteren Mitteln und in viel mehr befriedigender Weise verwirklicht worden war. Was wollten die eigenen, vereinzelten

und unreifen Versuche bedeuten gegenüber diesem auf das Prinzip vorurtheilsfreier, absoluter Naturnachahmung gegründeten, durch seine Konsequenz und Einheitlichkeit imponirenden Stil, den die van Eyck's begründet hatten! Indem die deutsche Kunst nur halb sich von der älteren kirchlich-monumentalen, architektonisch-ornamentalen Richtung löste, war von jener vollständig mit derselben gebrochen worden — wie hätte da bei seinem Schaffensdrange, bei seinem künstlerischen Streben der Deutsche nicht sich getrieben sehen sollen, die fremden Errungenschaften sich zu eigen und zu Nutze zu machen, um den so viel weiter vorgeschrittenen Standpunkt zu erreichen? Diese Thatsache an und für sich ist durchaus begreiflich, auffallend nur, daß wie gesagt der niederländische Einfluß sich fast gleichzeitig an allen Hauptsitzen der Kunstübung in Deutschland bemerkbar macht, als träten gleichsam alle bedeutenden Maler nach gemeinschaftlicher Verabredung als Propagatoren der van Eyck'schen Kunstweise auf; ich erwähne nur den Meister der Lyversberger Passion in Köln, Fr. Herlen in Rothenburg, Hans Schülein in Ulm, Martin Schongauer in Kolmar. Auffallend ist diese Erscheinung, aber nicht unerklärlich. Sie belehrt uns nur darüber, welches Staunen und Aufsehen diese neue flandrische Methode der Oelmalerei weithin erregte, welche künstlerisch revolutionäre Bedeutung ihr zuerkannt wurde. Jan van Eyck's Hauptthätigkeit fällt in die dreißiger Jahre; in den dreißiger Jahren auch begann Rogier van der Weyden die seinige; in den vierziger Jahren machen sich neben Rogier andere Meister bekannt: Petrus Cristus und Gerard van der Meire; in den fünfziger scheinen Hugo van der Goes und Dirk Bouts zuerst aufgetreten zu sein. Im Laufe von zwei Jahrzehnten etwa mochte die flandrische Malerei einen so allgemeinen, weithin verbreiteten Ruhm erlangt haben, daß derselbe in allen deutschen Malerwerkstätten widerhallte. Was war natürlicher, als daß der junge Künstler nach Abschluß der Lehrjahre als Ziel seiner Wanderschaft eine jener gepriesenen Städte: Gent, Brügge oder Brüssel sich wählte! Damals, als die Maler einer älteren Generation wie Pfenning und Stephan Lochner ihre Wanderzeit antraten, hatte sich diese Wunderwelt im Westen noch nicht oder kaum erschlossen, jetzt aber zog sie mit unwiderstehlicher Gewalt, der herrlichsten Verheißungen voll, die sehnsuchtsvollen jungen Gemüther an; einen Wunsch nur konnte es für alle die deutschen, der Kunst beflissenen Jünglinge, deren Geburt in die dreißiger und vierziger Jahre des Jahrhunderts fiel, geben: denjenigen, dort zu lernen, wo man so unvergleichlich verstand, das farben- und formenreiche Leben in Zeichnung und Farbe abzubilden.

Da zogen sie denn auch aus den Thoren Nürnbergs hinaus. Viel hatten sie an den Werken ihres heimischen großen Künstlers lernen können, aber weit mehr und Größeres erwarteten sie dort, wohin ihnen die Fluthen des Rheines den Weg wiesen. Jahre vergingen für den Einen, wie für den Andern, und als sie heimkehrten, brachten sie neues Gebahren und neue Mode mit sich. Zwar

ihr altes Nürnberger Wesen konnten sie nicht ganz verleugnen, aber es erschien doch in fremdartiger Hülle verkleidet. Die niederländische Manier der Malerei — dies ist das Resultat der Studienreisen, dies die künstlerische Richtung, die diese Maler für Jahrzehnte zur herrschenden in Deutschland machten.

Eine sehr durchgreifende Aenderung! Neue Farben, Formen und Kompositionsweisen! An Stelle des tiefen, gedämpften Kolorites von kraftvoll bräunlichem Gesammtton treten in buntem, fast grellem Wechsel die leuchtenden hellen Oelfarben, an Stelle der untersetzt kräftigen, breitknochigen Gestalten schlankere Figuren mit länglich schmaleren Gesichtern und Extremitäten, an Stelle der massigen, schwer fallenden Gewänder scharf gebrochene, steife Stoffe, an Stelle des goldenen Hintergrundes eine in weiter Perspektive sich verlierende, lichte Landschaft, über der ein hellblauer Himmel emporsteigt. Alles wie im klaren, schärfsten Tageslicht gesehen, das unerbittlich jede kleine Einzelheit bescheint und zu betrachten zwingt: die Falte der Haut, wie den Halm oder das Steinchen am Boden, das zierliche Ornament des Gewandsaumes, wie die Fenster in den Häusern der in weiter Ferne sichtbaren Stadt. Zwar jene unbegreiflich feine, miniaturhafte Malweise des niederländischen Meisters mit spitzem Pinsel vermag der deutsche Schüler nie ganz zu erreichen, aber schon durch das Streben nach ihr entfernt er sich weit von der älteren heimischen Kunstübung, selbst von einer solchen, wie sie Meistern wie Pfenning zu eigen war.

Ein neues künstlerisches Prinzip also und neue malerische Mittel — es wäre müßig zu fragen, ob Beides nicht auf anderem Wege, als dem der Nachahmung einer fremden Kunst, zu erreichen gewesen wäre, ob der deutsche Künstler nicht aus sich selbst heraus in originaler Weise ein seinem künstlerischen Verlangen entsprechendes Neues hätte gestalten können. Eine durchaus müßige Frage, da die geschichtliche Betrachtung eben zeigt, daß dies nicht der Fall war. Gerade eine Künstlererscheinung wie die Pfenning's aber könnte darüber Aufschluß geben, warum es nicht möglich war. Die einzige Möglichkeit des künstlerischen Fortschrittes lag in der vollständigen Hingabe an das Studium der Natur, in einer direkten und unbeirrbaren Beobachtung derselben. Sich selbst und sein Empfindungsleben galt es zurückzusetzen und eine Zeitlang ganz sich zum Interpreten der Außenwelt zu machen. Diesen Standpunkt vermochte, scheint es, der kühler und nüchterner angelegte niederländische Stammesverwandte leichter zu gewinnen; den Deutschen hinderte daran das zu Viel der Phantasie und der leidenschaftlichen Empfindung in seiner Begabung. Auf welch' ungeheuerliche Bildungen war doch dieser gewiß eifrige Nachahmer der Natur: Pfenning verfallen, wie hatte er sich endlich in eine vollständig labyrinthische Willkür verloren! War ein solcher Künstler berufen, Schule zu bilden? Offenbar nein, denn der Lehrling will vor Allem Gesetze und Normen, womöglich ein ganzes System solcher erhalten, und hier lagen nur die großartigen, aber

in ihrer wilden Subjektivität unnachahmlichen Aeußerungen eines einsamen, ringenden Künstlergeistes, der nicht durch demüthige Unterwerfung, sondern durch siegreiche Ueberwindung die Natur sich gewinnen wollte, einem Jakob gleich, der mit dem Engel rang: „ich lasse Dich nicht, Du segnest mich denn." Von solchem Künstler war nicht eine eigentliche Lehre, sondern nur Manier zu erlangen, und doch war man der Lehrer so bedürftig. Was man aus eigenem Vermögen nicht vermochte, mußte man bei Anderen suchen, und so gab man sich vertrauensvoll den verständigen und systematischen Nachbarn jenseits des Rheines in Zucht und Schule. Die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts bedeutet im eigentlichsten Sinne für die deutsche Malerei überhaupt, was die Wanderzeit im Leben des einzelnen Künstlers ist, der dann die Meisterwirksamkeit folgen soll. Und schließlich handelte es sich hierbei ja nicht eigentlich um eine Anleihe bei einem anderen Volk, wie sie in ganz jugendlichen Stadien der Entwickelung einer Kunst z. B. von den Griechen im 7. Jahrhundert vor Christus bei den Völkern des Orients, von den Italienern im 13. Jahrhundert bei den Byzantinern gemacht wurde, sondern um eine solche bei einem nahe verwandten, nur eben in künstlerischer Beziehung weiter vorgeschrittenen Volksstamm. Viel zu selbstständig entwickelt war die deutsche Kunst, als daß sie sich das fremde italienische Kunstwesen hätte assimiliren können, wohl aber war dies mit dem durch Stammesverwandtschaft vertrauteren niederländischen möglich. Der Prozeß dieser Assimilirung ist es, welcher der deutschen Malerei in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts den Charakter aufprägt.

Kommt man von den älteren Werken her, so fühlt man sich durch den Anblick von Bildern, die in niederländischer Manier gemalt sind, fast wie ernüchtert. Die starke innere Bewegung, in welche jene uns versetzt, macht einem mehr kühlen, ruhigen, interessirten Betrachten Platz. Nicht um den starken Empfindungsausdruck, der uns in Mitleidenschaft zöge, sondern um eine möglichst große Kunst der malerischen Ausführung, die Staunen und Bewunderung erregen soll, scheint es dem Maler zu thun zu sein: ein verstandesgemäßes scharfes Durchbilden der Form beschäftigt ihn mehr als der seelische Gehalt des darzustellenden Stoffes. Zwischen ihn und die Natur ist als Vermittler ein Drittes: ein bestimmtes künstlerisches Vorbild getreten, und damit ist ihm ein gutes Theil der vor Allem fesselnden Originalität und Naivetät der älteren Zeit verloren gegangen.

Die natürliche Folge ist, daß diesen Schöpfungen — ganz im Allgemeinen gesprochen — die volle Unmittelbarkeit der Wirkung versagt ist, nur in gedämpfter Weise das ursprüngliche deutsche Wesen in ihnen sich äußert, eine gewisse Halbheit ihnen anhaftet. Die volle Natürlichkeit ist verloren gegangen, die angeborene Formenauffassung verdunkelt, der Ton der Herzenssprache gedämpft. Das fremde Element scheint die Herrschaft zu haben — aber es

scheint doch bloß so! In der That fühlt man in diesen Werken, und zwar ganz besonders stark in denen der Nürnberger Schule, trotz des vielen Entlehnten die originale Kraft umbildend und neu gestaltend sich thätig erweisen. Von Innen heraus wirkt sie unablässig und wird allmählich des Fremden immer mehr Herr. Diese Wahrnehmung vor Allem ist es, die für den scharfblickenden Beobachter das Studium auch dieser Werke zu einem ungemein fesselnden macht. Es sind gleichsam Uebungen, an denen sich die deutschen Künstler für größere Aufgaben heranbilden, Aufgaben, die dann erst von einer folgenden Generation gelöst werden sollten. Tritt man mit diesen, freilich zunächst etwas verstandeskühlen Voraussetzungen an die Werke heran, so erscheint nun Manches, was zunächst das Gefühl wenig anregte, in hellerer Beleuchtung. Der Blick übt sich, von den übernommenen fremdartigen Elementen zu abstrahiren und das eigenthümlich Deutsche, Originale, das trotz derselben und im Kampfe mit denselben sich geltend macht, als das Wesentliche, in ihm die Beziehungen zur Vergangenheit, wie die Vorahnung des Kommenden schärfer zu erfassen.

Aus dem geschilderten Charakter der Kunstübung in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts in Deutschland erklärt es sich nun unschwer, daß der kritischen Forschung, welche sich Rechenschaft über die verschiedenen einzelnen Meister geben möchte, gerade hier besonders schwierige Aufgaben gesetzt sind. Ist schon allen bedeutenden Schulen dies Eine: die Abhängigkeit von denselben großen niederländischen Meistern gemeinsam, wie erschwert muß die Unterscheidung einzelner Künstlerindividualitäten innerhalb einer und derselben Schule sein! Am Weitesten vorgeschritten, Dank vor Allem den erfolgreichen Bemühungen Scheibler's, ist die Kenntniß betreffs der Kölner Meister: kaum über die ersten Anfänge hinaus aber sind die Untersuchungen über die Nürnberger Kunst gediehen. Ein einziger Künstlername, der Michel Wolgemut's, hat Jahrhunderte lang den Ruhm aller Nürnberger Maler in sich aufgezehrt, so daß es scheinen konnte, als sei er der einzige bedeutende Vertreter der Nürnberger Kunst und der einzige würdige Vorgänger Dürer's gewesen. Was immer nur von Bildern aus der Zeit von 1450 bis 1500 erhalten war, wurde einfach ihm zugeschrieben, das Bessere ihm selbst, das weniger Gute seiner Werkstatt. Alle zeitgenössischen Maler der Stadt schienen demnach eben dieser Werkstatt tributpflichtig gewesen zu sein. Alle weitere Forschung, vor Allem W. von Seidlitz's (Zeitschrift für bildende Kunst) und R. Vischer's (Studien zur Kunstgeschichte), beschränkte sich darauf, bestimmtere Ansichten über die Auswahl von Werken, die als Originalschöpfungen Wolgemut's zu betrachten seien, aufzustellen. Auch Vischer, der doch in seiner Analyse der Werke mit großer Sorgfalt und Ausführlichkeit vorging, blieb gleichwohl im Wesentlichen eben bei dem Gattungsbegriff: Wolgemut stehen und konzentrirte seine Bemühungen auf die sehr ein-

gehende Sichtung aller in Frage kommenden Werke und daran mitbetheiligten Schüler, deren er eine stattliche Anzahl feststellte.

Es fragt sich nun, ob es nicht möglich sein dürfte, auf Grund erneuten Vergleiches zu weiteren Resultaten zu gelangen. Nicht ohne ausdrückliche Betonung der Erkenntniß, daß es sich hier immer vielfach noch mehr um einen Versuch, als um die Festsetzung durchweg positiv zu erweisender Thatsachen handelt, sei derselbe gewagt.

Den einzig sicheren Ausgangspunkt hat auch hier die Stilkritik zu bilden. Allzu stumm bleiben die von v. Murr, Baader und Lochner so fleißig aufgesuchten urkundlichen Mittheilungen. Auch in dieser Zeit bringen dieselben nichts wie Namen, Namen — und keine oder wenigstens so gut wie keine beglaubigten Werke bestimmter Meister. Ein Blick in die im Anhange gegebene Liste der uns dem Namen nach bekannten Maler, von denen wir zumeist nicht viel mehr wissen, als daß der Eine in diesem oder jenem Jahre auf der Lorenzer, der Andere zu dieser oder jener Zeit auf der Sebalder Stadtseite ansässig war, belehrt uns, daß es der Künstler genug gab. Die Meisten freilich werden wohl nichts Anderes als handwerksmäßig die Kunst als Geschäft betreibende Männer, die häufig kaum über den Rang von geschickten Anstreichern sich erhoben, gewesen sein. Aber es werden sich unter ihnen auch eben die tonangebenden Meister, denen wir unsere Aufmerksamkeit widmen möchten, befinden. Auf Grund einzelner Ueberlieferungen, die sich erhalten haben, einiger bestimmterer Mittheilungen und endlich vorsichtiger, aus Kombinationen gezogener Schlüsse lassen sich wenigstens sieben hervorragende Künstler namhaft machen, eine verhältnißmäßig große Zahl, die uns wohl darüber trösten kann, daß so viele andere uns vollständige Schemen bleiben. Dürfte doch vermuthlich mit diesen sieben, wenn wir nach Analogie der Kölner Schule urtheilen wollen, die Zahl derjenigen, die eine wirklich bedeutungsvolle Stellung im Nürnberger Kunstleben und in der Kunstgeschichte einnehmen, so ziemlich erschöpft sein. Ganz im Allgemeinen lassen sich die erwähnten Meister scheiden in zwei Gruppen, die etwa einer älteren und einer jüngeren Generation entsprechen.

Das Vorrecht des ersten Platzes als demjenigen, welcher am Früheſten in den Bürgerlisten angeführt wird, kommt dem Hans Pleydenwurff zu. Zum ersten Male taucht sein Name 1451 auf, der dann bis 1472 oft zu lesen ist. Im Jahre 1458 wohnte er auf der Lorenzer Seite, von 1459 an (bei v. Murr herrscht hierüber einige Verwirrung) im Sebalder Viertel und zwar nach Lochner in derselben Gegend, ja vielleicht in demselben Hause (S. 496), das Michel Wolgemut bis 1478 bewohnt hat. Welches Ansehen er genoß, beweist seine Berufung nach Breslau im Jahre 1462, wo er den Hochaltar der Elisabethkirche geschaffen hat. Im Jahre 1471 hat er im Auftrage des Nürnberger Rathes etliche Briefe „der gelegenheit der lande burgundie“ gemalt.

1472 ist er nach urkundlicher Notiz (von Fromann im „Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit" 1871, S. 11, publizirt) gestorben. Seine Wittwe Barbara heirathete 1473 in zweiter Ehe Michel Wolgemut. Seine Geburt fällt spätestens in den Anfang der dreißiger, vermuthlich noch in die zwanziger Jahre oder früher.

Ein älterer Zeitgenosse des Hans, jedenfalls, wenn das Datum der Geburt Michel Wolgemut's 1434 uns richtig überliefert ist, nicht später als 1415 geboren, war der Maler Valentin Wolgemut. Daß er der Vater Michel's war, hat Robert Vischer, wie mir däucht, mit aller Evidenz nachgewiesen (vgl. unten den Exkurs über die Familie Wolgemut). Verhältnißmäßig spät, nämlich erst 1461, findet man ihn, auf der Lorenzer Seite ansässig, angeführt. Von 1462 bis 1469 hat er im Sebalder Viertel gewohnt und scheint in letzterem Jahre gestorben zu sein, da 1470 seine Frau „Anna Valentin Molerin" in den Listen auftritt. Ihr Name ist bis 1480, und zwar seit 1473 immer unmittelbar neben ihrem Sohne Michel genannt, nachzuweisen. Welche künstlerische Bedeutung Valentin gehabt hat, erfahren wir nicht, haben in diesem Falle also keinen anderen Beweggrund, ihm eine Ehrenstelle unter den Nürnberger Malern anzuweisen, als den, daß er der Vater eines berühmten Meisters war.

Als dritter, aber offenbar jüngerer Meister tritt uns Hans Beurlein oder Hans Peurl entgegen. Er war Bildschnitzer und Maler zugleich, also ein Mann, der die Kunst im Großen betrieb. Zum ersten Male urkundlich wird er, und zwar als Bildschnitzer, im Jahre 1461 erwähnt. C. G. von Murr berichtet, daß er sich besonders als Freskomaler hervorgethan habe, und erwähnt mehrere Wandmalereien von seiner Hand. In der Augustinerkirche habe er an der rechten Seite des ersten Fensters der Emporkirche den hl. Christoph in Riesengröße mit dem Jesuskinde dargestellt, links daneben den Einsiedler, der dem Heiligen mit der Laterne leuchtet. Zwei Inschriften darüber, die v. Murr offenbar in Beziehung zur Entstehung der Fresken setzen möchte, berichteten, die eine von der Grundsteinlegung des Gotteshauses St. Veit im Jahre 1485, die andere von der Vollendung desselben anno 1488. Ferner seien von ihm auf dem „Augustinerklostersaale" zwei große Gemälde an der Wand gemalt zu sehen. „Zur Rechten Maria Magdalena und Christus, über Lebensgröße, zur Linken ist der Heiland zwischen den beiden Schächern am Kreuze, nebst vielen Personen. Alle sind in Lebensgröße. 1489". Weiter war in der Dominikaner- oder Predigerkirche hinter der Orgel wieder Sankt Christoph von ihm an der Wand, in dem äußeren Kreuzgang desselben Klosters ein Kruzifix mit den Schächern im Jahre 1493 gemalt. Er selbst habe sich mit einem rothen Schläppchen auf dem Kopfe und in einem Zipfelpelze als Jude unter anderen Juden unter dem Kreuze dargestellt. Uebrigens sei das Gemälde verdorben. Vermuthlich war das von v. Murr angeführte Bildniß mit der Jahreszahl 1493, das ein Nikolaus Häublein 1666 in Oktav-

format (offenbar in Kupferstich oder Holzschnitt) angefertigt, nichts Anderes als eine Reproduktion jenes für das Selbstportrait des Künstlers gehaltenen Kopfes in dem Wandgemälde. v. Murr schließt seine Mittheilungen damit, daß Beuerlein gegen 1500 gestorben sei. Dem scheint aber eine Angabe bei Baader zu widersprechen, nach welcher ein Maler Hans Peurl noch im Jahre 1518 in den Bürgerlisten erscheint. Ist dies derselbe Künstler, dann hätte der Meister Hans ein hohes Lebensalter erreicht, möglich aber, daß jener Hans Peurl von 1518 ein jüngerer Meister desselben Namens, vielleicht ein Sohn des älteren war. Die Peurl waren offenbar eine Künstlerfamilie, da noch ein Maler des Namens: Linhart Peurl (1474) und ein Goldschmidt: Seitz Peurl (1452) erwähnt wird. Möglich, daß dieser letztere der Vater unseres Hans war. Dagegen haben die beiden Augsburger Maler und Bildschnitzer, der ältere Hans Beurlin (zuerst 1482 bei Vischer erwähnt, † 1508) und der jüngere des gleichen Namens wohl Nichts mit den Nürnberger Namensgenossen zu thun, wie dies schon Vischer bemerkt hat. — Der ältere Hans Beuerlein also, nach Traditionen, die sich bis ins 17. Jahrhundert zurückverfolgen lassen, ist ein hervorragender Wandmaler gewesen. Alle die Reste seiner Thätigkeit, die noch v. Murr kannte, sind heute verschwunden. Seine Geburt dürfte spätestens in die vierziger, vermuthlich noch in die dreißiger Jahre fallen.

Führte uns schon Hans Beuerlein in etwas vorgerücktere Zeiten, so vertreten die weiter zu nennenden Maler gegenüber Hans Pleydenwurff und Valentin Wolgemut eine spätere Generation. Vor Allem Michel Wolgemut, den es genügt, hier flüchtig zu nennen, da ja ausführlich von ihm noch die Rede sein wird. Dann ist an zweiter Stelle zu erwähnen Hans Trautt. Da die Trautt's, nach wiederholentlichen Angaben, aus Speyer stammten, ist die Vermuthung vielleicht nicht ganz ungerechtfertigt, daß jener Maler Hans von Speyer, von dem oben schon gelegentlich die Rede war, und der 1407 auf der Sebalder, 1438 auf der Lorenzer Stadtseite wohnte, der Familie angehört, ja der Vater des Hans Trautt war. Dieser letztere hat nach Neudörffer „den Kreuzgang zu den Augustinern gemalet und darin viel erbare Herren conterfeyet", hat sich also mit Hans Beuerlein in die Ausschmückung dieses Klosters getheilt. Er wird in den Bürgerverzeichnissen 1477 und 1486 erwähnt, in welchem Jahre er auf der Sebalder Seite angesessen war. Eine spätere Urkunde vom 29. August 1547, in welcher seine Frau, die Schwester der Mutter eines Steffan Arnolt, genannt wird, die etwa zehn Jahre früher verstorben sei, verschafft uns die nähere Kunde, daß er seine Werkstatt in der Bindergasse aufgeschlagen hatte. Er soll in seinem Alter — v. Murr giebt das Jahr 1488, wohl nach dem mir unbekannt gebliebenen, von Georg Fen in schwarzer Kunst gefertigten Bildniß des Künstlers, an — erblindet sein. Doch war er 1505 noch am Leben, denn am 6. August dieses Jahres bekannte er „Veit Stossen 18 Gulden für Arbeit

zu bezahlen, auf sein gut Vertrauen, da er denn nicht länger entrathen wolle, mit Zeugniß von Wolf Pömer und Wolf Löffelholz". Vielleicht ist der 1494 in Heilsbronn beschäftigte Hans von Speyer, den Muck erwähnt, kein Anderer als Hans Trautt. Das einzige erhaltene beglaubigte Werk des Hans Trautt ist eine mehrfach besprochene Zeichnung in der Universitätsbibliothek zu Erlangen, welche einen großen Sebastian darstellt. Sie befand sich im Besitze Dürer's, der darauf schrieb: „Dz hatt Hans Trawt zu Nornmerckg gemacht". Der Sohn des Hans Trautt war der von Neudörffer gepriesene Wolf, von dessen Kunst wir seit Kurzem aus einem großen, im Münchener National-museum aufbewahrten Altarwerk uns eine deutliche Anschauung machen können, ein Meister, der, einer neuen Zeit angehörig und offenbar stark von Hans von Kulmbach beeinflußt, nicht mehr in den Rahmen unserer Betrachtung gehört.

Auf einen sehr kleinen Zeitraum beschränkt sich, was wir von der Thätigkeit des Wilhelm Pleydenwurff, des Sohnes von Hans Pleydenwurff, erfahren: nämlich auf die Jahre 1490 bis 1494. Freilich, wäre Vischer's Vermuthung, ein in den Urkunden genannter „Wilhelm Illüminirer" sei identisch mit ihm, zutreffend, so hätten wir eine Notiz schon aus dem Jahre 1486, in welcher dieser Wilhelm auf der Lorenzer Seite angeführt wird. Doch ist dies eben Nichts als eine Vermuthung. Zwei Thatsachen, die Bezug haben auf seine Kunst, sind bekannt. Beide weisen auf die nahe Beziehung hin, in der er zu Michel Wolgemut gestanden ist. Die Kenntniß der einen wird durch Heinrich Deichsler's Chronik (Chroniken der deutschen Städte 11. Bd. S. 566) vermittelt, in der es unter dem Jahr 1491 heißt:

> „Item des jars ward der schon prunn hie am Markt mit dem malen und mit dem verguldeu volbracht. man gab dem Pleidenwurf maler vierhundert gülden."

Der Auftrag war Anfangs 1490 Wolgemut ertheilt worden nach einer Notiz des Rathsbuches (a. a. Orte S. 560, Anmerkung 2), offenbar hat ihn dann dieser seinem Mitarbeiter Pleydenwurff übertragen.

Die andere Thatsache ist die mit Wolgemut 1494 gemeinsam ausgeführte Illustrirung der Schedel'schen Weltchronik mit Holzschnitten.

Wann Wilhelm geboren worden, wie alt er wurde, ist nicht zu sagen, nur das Eine, daß er 1494, vielleicht in noch jugendlichem Alter, gestorben ist. Seine Frau Helena war eine Tochter des Apothekers Dominikus Mülich und heirathete in zweiter Ehe einen Simon Zwölfer; seine Tochter hieß Magdalena und war 1509 noch unverheirathet.

Wie Hans Trautt, so wird auch der zuletzt zu erwähnende Maler, der Jüngste dieser ganzen Reihe, Sebald Baumhauer, uns von der kompetentesten Seite, von Albrecht Dürer selbst, empfohlen. Neudörffer nämlich, der Sebald noch persönlich gekannt hat, sagt, daß „Albrecht Dürer ihn für einen

guten alten Maler rühmte“. Ueber sein Alter und den Beginn seiner Thätigkeit sind wir schlecht unterrichtet und können ein Urtheil über seinen Stil nur ganz ungefähr eben aus Dürer's Ausdruck „guter alter Maler“ gewinnen. Danach wäre er, wie Wolgemut, noch der älteren Richtung zuzuzählen, obgleich er wie dieser noch fast zwei Jahrzehnte des 16. Jahrhunderts erlebte. Die früheste Nachricht ist von 1499. Damals kaufte er des Juden Seligmann Sark's Haus, „zwischen Veit Wisenbergers, des Pildschnitzers und Sebald Tuchers hawsern gelegen, in der Judengasse, das jetzt (zu v. Murrs Zeiten) zur rothen Rose heißt und dem sel. Dr. Johann Caspar Birckner zugehörte.“ Später ist er Kirchner bei S. Sebald gewesen, und zwar nach v. Murr von 1510 bis 1527; gestorben ist er erst 1533, nicht 1517 wie dieser will. Seine Frau Anna starb 1562. Man schrieb ihm zu v. Murr's Zeiten eine große Tafel in der Sakristei der Predigerkirche zu Nürnberg zu, welche das Leiden Christi darstellte, mit der Bezeichnung: „1513. An Sant parthelmes abent.“ Als einziges beglaubigtes, noch erhaltenes Werk wird eine aquarellirte Federzeichnung in der Ungarischen Nationalgalerie genannt, die sich auf der Wiener Weltausstellung 1873 befand (Kunstkatalog der Ausstellung S. 82). Sie stellt an einem Flusse, von Wald umgeben, eine Stadt und Bergfeste mit zielenden Kriegssoldaten dar.

Von diesem letzten, Sebald Baumhauer, abgesehen, sind es also vier Künstlerfamilien: die Wolgemut, die Pleydenwurff, die Trautt und die Beuerlein, die, wie es scheint, an der Spitze der künstlerischen Thätigkeit in Nürnberg in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts gestanden haben. Andere Familien wie die Prawn, die Has, die Haller, die Müllner, die Beheim, die Seitz, die Markhart und die Schürstab bleiben — ob freilich alle ganz verdienter Maaßen? — in Dunkel gehüllt. Auf so gewonnener Grundlage darf jetzt die Untersuchung, welchen Aufschluß die Gemälde über Kunst und Künstler geben, in Angriff genommen werden.



Taf. 15.



Hans Pleydenwurff.

Die Kreuzigung Christi.

Pinakothek zu München.

(S. 105.)

Nach einer photogr. Aufnahme der Verlagsanstalt für Kunst und Wissenschaft in München.





2. Hans Pleydenwurff.

Michel Wolgemut und seine Werkstatt — es ist bereits erwähnt worden, daß man bisher bei Betrachtung der Nürnberger Bilder aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts kaum mit diesem allgemeinen Begriffe zu brechen gewagt hat. Nur ein bedeutender Künstler scheint sich allmählich von ihm zu sondern, gleichsam aus einem dunklen Chaos heraus sich zu gestalten und bestimmtere Form zu gewinnen. Robert Vischer, der ihn zuerst in hellere Beleuchtung hervorzog, nannte ihn nach zwei allerdings undeutlichen Initialen, die sich, vielleicht als Monogramm zu deuten, auf einem seiner Hauptwerke befinden, den Meister J. P. Dieses Hauptwerk ist die große Kreuzigung in der Münchener Pinakothek (N. 233). Es ist das einzige, das Vischer anführt, denn eine „Kreuzabnahme" und eine „Himmelfahrt" in S. Lorenz nennt er wohl der Art des Künstlers verwandt, aber nicht als eigenhändige Arbeiten. Im Uebrigen macht er nur noch darauf aufmerksam, daß zwei Gehülfen, die Wolgemut beim Peringsdörffer Altar beigestanden hätten, offenbar Schüler des J. P. seien, wie er diesen Einfluß auch in zwei anderen, in S. Lorenz befindlichen Bildern: dem Katharinenaltar (N. 8) und den „Betenden Geistlichen" (N. 4) wahrnimmt.

Hier wäre also ein erster Ausgangspunkt gegeben, vorderhand aber noch Nichts mehr als dies.

Unstreitig gehört die Münchener Kreuzigung zu dem Allerbesten, was die Nürnberger Kunst in unserem Zeitraum hervorgebracht hat, und ebenso unstreitig ist sie kein Werk Michel Wolgemut's, sondern höchst vermuthlich die Schöpfung eines älteren Meisters. Das lehrt schon der erste Blick, der hier das wesentliche Erbtheil der älteren Kunstrichtung, die tiefe und warme braune Gesammtstimmung der Färbung, zunächst als den Eindruck bedingend erfaßt. Eine figurenreiche Darstellung auf Goldgrund. Nicht weniger als zwanzig Gestalten haben

sich um den Kreuzesstamm geschaart. Magdalena ist an demselben, ihn umschlingend, niedergesunken, ihr zur Seite steht eine der Frauen. Eine andere und der ganz in Roth gekleidete Johannes halten die zusammenbrechende, in tiefes Blau gewandete Maria. Hinter der Gruppe gewahrt man noch die Köpfe zweier anderer Frauen, einen alten Mann mit Hellebarde, der mit gefalteten Händen aufschaut, und zwei Kriegsknechte, die mit ihm sprechen. Auf der rechten Seite drängen sich zum Kreuz zwei Reiter, ein älterer, reich in Brokat gekleideter in Pelzmütze, der auf Christus weist, und ein jüngerer, vier Hellebardiere und ein gleichfalls auf den Gekreuzigten deutender Mann; dicht an das Kreuz ist der Mann mit dem Ysop herangetreten. In der braunen Landschaft sieht man im Hintergrunde die Stadt Jerusalem, aus welcher der Zug zur Kreuzigung herauskommt, rechts Hügel mit einer Burg und einen Weg, auf dem drei Reiter sich bewegen, in der Ferne trüb bläuliche Berge.

Eine große malerische Vollendung macht sich, vergleicht man etwa die in der Nähe hängenden Stücke des Hofer Altares, auf das Vortheilhafteste bemerkbar. Durchweg sind gesättigte leuchtende Farben verwendet, prachtvolle Stoffe tragen zu der reichen Wirkung bei. Das Inkarnat ist in gelben oder bräunlichen, flüssig verschmolzenen Tönen gehalten, ja zuweilen von etwas metallischer, kupferner Färbung, dabei aber von weicher und zugleich kräftiger Modellirung. In den Figuren spricht sich unverkennbar der niederländische Einfluß und zwar der des Rogier van der Weyden aus, doch haben sie demungeachtet ein ganz eigenthümliches Gepräge, das namentlich in der größeren Breite der Kopftypen, den schweren Augenlidern, den vollen Lippen seine Merkmale hat. Vischer sagt mit Recht: „Der Meister pflegt dickere und röthere Lippen (als Wolgemut) zu malen und liebt sie leise zu öffnen. Der Unterlippe giebt er in der Mitte einen leisen Einzug, so daß ihr äußerer Rand zwei, mehr oder weniger runde Schwellungen zeigt." Die Männer haben häufig lange gebogene Nasen. Ein großer, wenn auch etwas nüchterner Ernst, Kraft und Energie der Empfindung sind die hervorstechenden Eigenschaften dieser Gestalten, in denen Manches von der Großartigkeit und Leidenschaftlichkeit der älteren Nürnberger Schöpfungen fortlebt, wenn auch in gehaltenen, beschwichtigten Formen. Fleiß der Beobachtung und der Ausführung macht sich in Allem, auch in der Bildung der Füße und Hände bemerkbar, welch' letztere — es sei darauf als ein wichtiges Kennzeichen hingewiesen — nicht allzu lange Finger mit rundlichen, etwas nach oben gebogenen Endgliedern haben.

Was man von der Geschichte des werthvollen Bildes weiß, beschränkt sich auf die Angaben, daß es 1810 aus der Burg von Nürnberg nach Bamberg, 1872 in die Pinakothek gelangte. Doch ließe sich die Vermuthung wagen, daß es die von Hilpert erwähnte Kreuzigung ist, die sich früher in S. Lorenz befand und um 1812 auf die Burg gebracht wurde. Sie war zum Andenken

Hans Reiff's, der 1453 starb, und seiner 1474 verschiedenen Hausfrau gestiftet. Ihre Entstehung ist wohl in die fünfziger, spätestens die sechziger Jahre zu setzen.

Was nun endlich die Bezeichnung: J. P. anbetrifft, so fand Vischer dieselbe an dem turbanartigen Kopfputz des einen jugendlichen Mannes rechts. In der That lassen sich die zwei verschnörkelten Buchstaben am ersten als J und P deuten, und es steht der Annahme, daß in dieser Weise der Maler seine eigenen Initialen angebracht, Nichts im Wege, hat doch auch Pfenning seinen Namen, wie eine zufällige Dekoration, an einer Satteldecke angebracht. Wie lehrreich nun aber gerade dieses Meisters Kreuzigung in Wien mit der Münchener zu vergleichen! Nicht mehr als etwa zehn Jahre mögen die beiden Werke trennen, und doch — welch' großer Unterschied! Was dort in mannichfachen Versuchen angestrebt wird: Charakteristik der einzelnen Figuren, Wahrheit mannichfaltiger Lebensäußerungen, Körperlichkeit in Licht und Schatten, ist hier schon zu einem, freilich auf bestimmte niederländische Vorbilder zurückzuführenden, ausgebildeten Stil und System geworden. Ist die Unmittelbarkeit der Naturbeobachtung und dementsprechend die naive Lebendigkeit, die dort gleichsam experimentell zum Vorschein kam, nicht mehr die gleiche, so hat jede Figur und damit das Ganze doch eine größere Wahrscheinlichkeit des Lebens gewonnen. Noch vermißt man auch hier nicht den tiefen Zusammenklang kraftvollen Empfindungsgehaltes mit malerisch wirkungsvoller formaler Erscheinung: so tritt in diesem Werke ein Vertreter der neuen Richtung in nicht unwürdiger Weise mit dem älteren Künstler in Wettkampf. Wer nach flüchtiger Betrachtung urtheilte, würde ihm vielleicht sogar nicht bloß den Sieg, sondern auch die größere Kraft zuerkennen — ein Spruch, den aber der gerechte Richter nicht bestätigen kann, da die Waffen ungleiche sind. Gebot der jüngere Meister auch über ausgebildetere künstlerische Mittel, an schöpferischer Kraft und Gewalt künstlerischen Empfindens steht er doch dem älteren nicht gleich.

Man sollte meinen, daß es nicht schwer fallen dürfte, bei den ausgesprochenen Eigenthümlichkeiten dieser Münchener Kreuzigung die anderen Werke desselben Meisters aus der Masse der Nürnberger Gemälde dieser Zeit heraus zu erkennen. Demgegenüber ist aber schon hier zu betonen, daß dieser Künstler offenbar in ganz entscheidender Weise seine Zeitgenossen und die folgende Generation beeinflußt hat, daß er als das Haupt einer ganzen Schule zu betrachten ist, die alle wesentlichen Momente seiner Kunst übernommen, nachgeahmt und in einzelnen Fällen weitergebildet hat. Wolgemut und die ihm verwandten Maler sind seinen Spuren gefolgt. So erklärt es sich, daß fast alle in diesen Jahrzehnten entstandenen Bilder Figuren und Typen zeigen, die denen der Kreuzigung ungemein gleichen, und daß man selbst bei langer Uebung des Auges und nach häufigen Vergleichen es nur mit großer Vorsicht

wagt, ein bestimmtes Urtheil darüber abzugeben, ob dieses oder jenes Bild dem Meister selbst oder einem von ihm beeinflußten Künstler zuzuschreiben ist. Einen wichtigen Anhaltspunkt hätte man wohl in der Farbe, die in ihrer sattbraunen Tiefe und Fülle den Charakter der „Kreuzigung" ja so entschieden bestimmt, die uns als ein Erbtheil der älteren Nürnberger Schule erschien. Aber auch hier heißt es bedachtsam zu Werke gehen: könnte diese Farbenwirkung nicht wenigstens in Etwas durch den Firniß bedingt sein? Und weiter, wäre es nicht denkbar, daß derselbe Künstler in späterer Zeit allmählich lichter in seinen Werken geworden sei? Am Entscheidendsten werden doch einzelne Formen, wie vor Allem die der Hände, auf die Kritik einwirken.

Welches sind nun aber die Gemälde, die die gleiche Künstlerindividualität verrathen wie die Kreuzigung?

Ad. Bayersdorfer war es, der mich zuerst darauf aufmerksam machte, daß eine andere Kreuzigung die erste Anwartschaft darauf habe, neben jener genannt zu werden, nämlich jenes von einem Kanonikus Schönborn in Würzburg gestiftete Gemälde, das früher in der Zu-Rhein'schen Sammlung zu Würzburg sich befand, jetzt im Germanischen Museum (Nr. 116) hängt. Eine ähnlich figurenreiche Darstellung auf Goldgrund mit dem kleinen Bildniß des Stifters in ganzer Figur. An Kraft und Wärme der Farbe, sowie an Durchführung der Modellirung ist es allerdings nicht jenem Münchener zu vergleichen, in der Zeichnung der Typen aber und namentlich der Hände erinnert es auf das Lebhafteste daran. Man könnte es sich wohl als eine spätere Schöpfung desselben Meisters denken.

Mit dieser Schönborn'schen Kreuzigung aber hängen wieder einige andere Bilder eng zusammen. Schon v. Seidlitz und Vischer haben in der dem Herlen zugeschriebenen Anbetung der hl. drei Könige und der Figur der Maria aus einer Verkündigung im Germanischen Museum (Nr. 97 und 98) dieselbe Künstlerhand entdeckt, und zu derselben Ueberzeugung bin ich, unabhängig von ihnen, gleichfalls gelangt. Diese Stücke bildeten mit zwei anderen im Münchener Nationalmuseum: der Anbetung der Hirten und dem Verkündigungsengel, wie Scheibler bemerkte, ein Altarwerk. Vielleicht ist dasselbe in dem von v. Murr in S. Martha gesehenen, dessen Mittelstück die Holzskulpturen der Pietà bildeten, und auf dessen Flügeln die Geburt Christi, die Anbetung der Könige und die Verkündigung dargestellt waren, wieder zu erkennen. Mit Herlen hat es gar Nichts zu thun. Höchst charakteristisch sind hier wieder die Finger mit den etwas verdickten, rundlichen Kuppen. Der Farbenstimmung nach bildet es gleichsam den Uebergang zu der Schönborn'schen Kreuzigung, nähert sich darin noch sehr der Münchener, so daß gerade diese Bilder als Beweis dafür, daß jene beiden Werke von einer Hand gemacht sind, von besonderem Interesse sind. Betrachtet man aber die feine Transparenz der rosa-



Hans Pleydenwurff.

Die Verlobung der hl. Katharina.

Flügel des Landauer'schen Altares in der Alten Pinakothek zu München.

(S. 110.)

Nach: „Gemälde von Dürer und Wolgemut."



lichen Töne im Inkarnat der Maria, so wird es ferner zur Gewißheit, daß jenes kleine, meisterliche Portrait desselben Kanonikus Schönborn, das der Nürnberger Sammlung angehört (Nr. 109), auch von Niemand anders gemalt wurde. An und für sich mußte es sehr wahrscheinlich dünken, daß jener Würzburger Geistliche, der den Auftrag auf die Kreuzigung gab, von demselben Maler auch sein Bildniß anfertigen ließ. Stutzig konnte dabei nur machen, daß eben dies Portrait, das von überraschender Lebenswahrheit, einem ganz eigenartigen Helldunkel und geistreichster Modellirung ist, bei Weitem das auf dem großen Gemälde angebrachte Bildniß desselben Mannes übertrifft. Dies kann aber nur als Beweis dafür dienen, wie viel mehr Sorgfalt der deutsche Künstler in dieser Zeit auf ein eigentliches, selbstständiges Portrait verwendete, als auf die Stifterfigur, die er auf seinen religiösen Kompositionen beiläufig mit anbrachte. Das Brustbild des Kanonikus: dieser alte Kopf mit grauen Haaren auf blauem Hintergrunde, hat bis auf Dürer kein künstlerisch ebenbürtiges Seitenstück erhalten, ja, er sticht merkwürdig in seiner weichen und malerisch freien Behandlung, in den leicht verschwimmenden Umrissen von den hart konturirten Bildnissen der Nürnberger Schule dieser Zeit ab.

Sehr verschiedene Ansichten sind nun aber ferner über ein Altarwerk laut geworden, von dem ein Flügel mit der Darstellung der Vermählung der hl. Katharina und der Geburt Christi in der Münchener Pinakothek, der andere mit der „Kreuzigung" und „Auferstehung" in der Augsburger Sammlung sich befindet. Es war früher bis 1810 auf der Burg in Nürnberg und ist nach dem Wappen, das sich auf der Geburt Christi befindet, die Stiftung eines Landauer gewesen. Unzweifelhaft haben wir hier Reste des ehemaligen Hauptaltars der Katharinenkirche vor uns, der im Auftrage der Landauer angefertigt worden war, und dessen erstes Flügelpaar von v. Murr genau den erwähnten Bildern entsprechend beschrieben wird. Wohin das andere Flügelpaar: der eine mit der „Verkündigung" und „Christus am Kreuze", der andere mit der „Ausgießung des hl. Geistes" und der „Enthauptung Katharinens", gekommen sind, vermag ich nicht zu sagen. Waagen nun sah in den Gemälden frühe Arbeiten Wolgemut's; Janitschek findet sie dem Zwickauer Altare dieses Meisters verwandt; Vischer sagt, sie seien „von einem Maler, der mit Wolgemut nahe verwandt ist und vielleicht eine Zeit lang sein Gehülfe war, aber auch Fühlung mit dem Meister des Würzburgischen Kreuzigungsbildes zeigt." Manches erinnert ihn an den Hofer Altar. So verschiedenen Ansichten gegenüber könnte es gewagt erscheinen, ein bestimmtes Urtheil auszusprechen, und doch meine ich, daß alle wesentlichen Indizien dafür sprechen, daß dieser Altar von unserm Meister herrührt. Was Sorgfalt und malerische Vollendung der Modellirung anbetrifft, vergleicht er sich der Münchener Kreuzigung, die Typen erinnern an diese und die Schönborn'sche, die Hände stimmen durchaus mit beiden überein. Nur ist hier Eines zu bemerken, daß

nämlich, was die Färbung anbetrifft, ein auffallender Unterschied zwischen der Außen- und Innenseite der Flügel herrscht. Die Kreuzigung und die Vermählung der hl. Katharina, die auswendig gemalt sind, sind viel schwächer und lichter im Tone, weniger energisch in der Schattirung, als die Auferstehung (mit der vermuthlich die nicht zu sehende Geburt Christi übereinstimmt). Ist dies nun etwa aus der Mitwirkung eines Schülers oder aus einer bestimmten Absicht des Malers oder aus einer chemischen Veränderung, einem Abbleichen der Farbe zu erklären? Gegen die Mitarbeit eines Gesellen spricht die, abgesehen eben vom Kolorit, nicht minder vortreffliche, ja durchaus meisterliche Zeichnung und Behandlung der Außenseiten. Am Auffallendsten macht sich die Verschiedenartigkeit der Töne in der Landschaft bemerkbar, die auf der Tafel mit der Auferstehung braun mit goldenem Himmel, auf der mit der Kreuzigung hell mit blauem Himmel gehalten ist. Aehnlich nun ist die Fleischfarbe, auf den Außenseiten satt, ja eigenthümlich milchig graugrünlich, auf den Innenseiten wärmer gelb und braun. Sollte man doch die Erklärung in einer Veränderung der Farben suchen? Mag dem wie immer sein, jedenfalls gehören diese Flügel zu den hervorragendsten Werken dieser Periode und erregen ein ganz besonderes Interesse. In keinem anderen Bilde des Meisters äußert sich der Zusammenhang seiner Kunst mit der seines großen Vorgängers in Nürnberg in so schlagender Weise, als in jener Vermählung der Katharina; keines hat einen so spezifisch Nürnbergischen Charakter. Eine Szene voll unendlicher Traulichkeit und feiertäglicher Stille thut sich uns auf. In einer Stube sitzt auf einer hölzernen Wandbank Maria, die Krone auf dem Haupte, in großgemustertem, grünen Brokatkleide und weißem Mantel, und hält auf ihren Knieen stehend das nackte Christkind, das der knieenden Katharina den Ring ansteckt. Die letztere ist in ein prachtvolles, dunkelrothes Kleid mit großem goldenen Granatmuster gewandet, das breit auf dem Boden aufliegt, und trägt einen turbanartigen, mit gelbem Tuch umwundenen, blauen Kopfputz. Lang fluthet das Haar der beiden Frauen in den Rücken hinab. An ihnen vorbei aber gleitet der Blick in die Tiefe der Stube und gewahrt, mit größter Meisterschaft wiedergegeben, all' den einfachen Hausrath eines bescheidenen Bürgerhauses: den gothischen Tisch, auf dem eine Schale, ein Glas und eine Gabel sich befinden, die Wandnische mit Büchsen und Flaschen, das Holzbrett mit sauber, den Deckel nach unten, durchgesteckten Zinngefäßen, und aufgestellten Krügen, die Waschvorrichtung mit gothischem Schränkchen und daneben hängendem Handtuch. Ganz im Hintergrund wird in einem schmalen Nebenraum ein Bett bemerkbar, links aber gewähren zwei große Fenster dem Licht vollen Eingang und eröffnen den Ausblick auf eine schlichte, flache Landschaft mit einem Bauernhause an einem Bach, einem Marktflecken mit Kirche weiter im Hintergrund.

Verwundert fragt man sich, wie kommen diese vornehmen, reich gekleideten

Frauen in diese schlichte Nürnberger Bürgerstube? Aber sind es nicht vielmehr Nürnberger Frauen selbst, die sich nur in so kostbare Tracht gehüllt? Bringen uns diese Köpfe mit den fleischigen, dicken Nasen, dem vollen Munde, den hochgespannten Augenbrauen und dem zugespitzten Kinne nicht zugleich unmerklich die Typen der Bilder aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts in Erinnerung? Unzweifelhaft sind diese etwas derben Formen viel ausgesprochener Nürnbergisch als niederländisch.

Sie kehren auch auf der Kreuzigung in Augsburg (Nr. 43) wieder, die eine ähnlich reiche Komposition, wie die Münchener Darstellung desselben Gegenstandes zeigt. Neben dem Gekreuzigten sind hier die beiden Schächer zu sehen, links die Gruppe der Frauen hinter der von Johannes und einer Jungfrau gestützten Maria, rechts drei Männer in reicher Tracht und zwei Kriegsknechte.

Auf dem anderen Augsburger Bilde (Nr. 42) bildet Christus, der mit der Siegesfahne vor dem Sarkophag steht, den Mittelpunkt; fünf Kriegsknechte lagern umher in den verschiedensten Stellungen. Einer von ihnen ist erwacht und schaut zu einem Engel auf, der mit gefalteten Händen heranschwebt. Durch ein Thor sieht man im Mittelgrund die Frauen nahen, in der Ferne ist deutlich die Burg und ein Theil der Stadt von Nürnberg zu erkennen. —

Bruchstücke also von vier größeren Altaren sind es, die wir trotz mancherlei Verschiedenheiten deutlich als Werke eines und desselben Künstlers erfassen. Ein fünftes Altarwerk, auch dieses freilich nicht als Ganzes erhalten, kennen zu lernen, müssen wir uns auf einen weiten Weg machen, nach Breslau nämlich, in dessen städtischer Sammlung einzelne Theile jetzt aufbewahrt werden. Es befand sich früher in der Heiligen Kreuzkirche daselbst bis zum Jahre der Säkularisation 1810. Welche Schicksale es zunächst erfahren hat, ist nicht bekannt. In den fünfziger Jahren wurde es von Wilhelm Ranke erworben, der drei der Bilder in seinen „Alten christlichen Bildern photographisch dargestellt" (Erstes Heft. Berlin, F. Dümmler 1861) publizirte. Dem beigegebenen Texte entnimmt man, daß das Mittelbild die Darstellung Christi im Tempel, auf den Innenseiten des ersten Flügelpaares links die Kreuzigung, rechts die Kreuzabnahme war. Die Bilder der Außenseiten waren zu Grunde gegangen. Auf den zweiten Flügeln war links der hl. Hieronymus, rechts der Bischof Vinzentius Ferrerius dargestellt. Die Theile, welche Ranke publizirt, sind ein kleines Bruchstück der Darstellung im Tempel, enthaltend die Hauptfiguren von Joachim und Anna, die obere Hälfte der Kreuzigung (von den unten stehenden Figuren sind nur die Köpfe oder ein Theil der Brust erhalten) und die Kreuzabnahme. Die beiden ersteren, sowie ein weiteres Bruchstück, einer Anbetung der hl. drei Könige: Maria mit dem Kinde, sind aus seinem Besitz in das Museum schlesischer Alterthümer gelangt und von dort, mit Aus-

nahme der Maria mit dem Kinde, neuerdings in die Gallerie übergeführt worden — die Kreuzabnahme aber war ich so glücklich in München wiederzufinden, wo sie seit 1888 in der Permanenten Gemäldeausstellung von A. Rupprecht's Nachfolger (Briennerstraße 8) unter dem Namen Michael Wolgemut zu sehen ist.

Jedenfalls war diese Bezeichnung eine angemessenere, als die Ranke's, der ein Originalwerk Rogier's van der Weyden zu besitzen glaubte. Ein großer Irrthum, der aber insofern entschuldbar ist, als hier wie in der Münchener Kreuzigung der Einfluß des großen Meisters von Tournay auf das Schlagendste zu erkennen ist. Die nahe Verwandtschaft mit jener macht sich in der kräftigen Färbung, in den Typen und namentlich dem Körper Christi besonders geltend. Da die Breslauer Bilder nur Bruchstücke sind und vielfach — nach Ranke's Angaben von Professor König — übermalt worden sind, hat man sich bei der Beurtheilung hauptsächlich an die Kreuzabnahme in München zu halten, die freilich auch schon vielfachen Restaurationen hat unterzogen werden müssen, als Ganzes aber doch besser erhalten ist. Was zunächst nicht verfehlt, eine starke Wirkung hervorzubringen, ist die kühne und großartige, bewegte Komposition. Zwei Leitern, die eine vorn, die andere hinten, sind an den hohen Kreuzesstamm gelehnt. Auf der hinteren steht Joseph von Arimathia, der den Leichnam des Heilandes an einem weißen Tuch unter den Achseln hält; die vordere erklimmt in eifriger Bewegung, von rückwärts gesehen mit im Winde flatterndem Gewand, ein Mann, der mit der Rechten den Unterkörper Christi stützt. Unten haben sich in angstvoller Theilnahme die Frauen versammelt. Von rechts tritt Johannes lebhaft bewegt heran: den linken Fuß auf der Leiter und mit der einen Hand sich an derselben haltend, streckt er die Rechte nach dem Fuße Christi aus. Hinter ihm steht eine Frau, krampfhaft die Hände ballend und aufschauend — ein Profil, das auf das Lebhafteste gewisse Profilköpfe auf der Kreuzigung der Pinakothek in's Gedächtniß ruft —, und ein sie mitleidsvoll betrachtender Mann, der in der Rechten die Nägel hält. Links ist Maria betend auf die Kniee gesunken, ängstlich betrachtet von einer sie stützenden, gleichfalls knieenden Frau. Weiter rückwärts zwei andere Frauen in schmerzlicher Bewegung. Die Landschaft zeigt ein Thal mit Häusern, links Felsen, aus denen die Trauernden, die ihren Heiland bestattet haben, herauskommen.

Die künstlerische Bedeutung und den seelischen Gehalt dieser Darstellung sich ganz zu vergegenwärtigen, ist dem Betrachter leicht gemacht. Er braucht nur in die Pinakothek zu gehen und dort jene Tafel des Hofer Altars in's Auge zu fassen, welche den gleichen Stoff behandelt. Wie kalt in Bewegung und Ausdruck, wie mangelhaft in der Modellirung des Nackten, wie hart und hölzern erscheint diese Kreuzabnahme mit der von uns betrachteten verglichen. Aber gerade ein solcher Vergleich ist ungemein lehrreich und giebt den wichtigsten Aufschluß, da er in ganz unwiderleglicher Weise beweist, daß der Künstler des Hofer



Hans Pleydenwurff.

Die Kreuzabnahme.

Flügel vom Breslauer Altar in der Gemäldeausstellung von Rupprecht's Nachfolger in München.

(S. 112.)

Nach einer photogr. Aufn. der Verlagsanst. f. Kunst u. Wissenschaft in München.



Altares ein direkter Schüler und Nachahmer unseres Meisters ist, aber freilich einer, der hinter seinem Vorbilde weit zurückbleibt. Die Gestalt des jugendlichen, die Leiter ersteigenden Mannes mit dem wehenden Leibrock hat ihm offenbar einen großen Eindruck gemacht; er entlehnt sie fast getreu und bringt sie nur im Gegensinne wieder, auch den Frauenkopf in Profil und die knieende Maria giebt er ähnlich, sonst verfährt er im Hinblick auf die geringere Höhe der Tafel frei in der Komposition. Deutlicher, als an einem anderen, erkennt man also an diesem Bilde die nahe Beziehung, ja künstlerische Abhängigkeit des Meisters vom Hofer Altar, der ja mit Michel Wolgemut identifizirt wird, von dem Meister des Breslauer Altares. Das ist keine bloße Vermuthung, sondern darf als Thatsache ausgesprochen werden. Und wiederum wäre hier andererseits darauf hinzuweisen, daß auch in der Breslauer Kreuzabnahme wenigstens eine Figur sich findet, die in ihrer aufgeregten Bewegung und dem höchst eigenthümlichen Typus noch an Pfenning gemahnt, die des Johannes nämlich.

Nicht minder lebhaft und ergreifend im Ausdruck, nicht minder hervorragend in Zeichnung und Modellirung scheint die Kreuzigung gewesen zu sein. Der erhabene Ernst in der schlank und edel gebildeten Gestalt des Erlösers wirkt tief erschütternd — erst Dürer sollte eine solche Größe der Empfindung und Würde der Darstellung wieder finden. Nach meinem Gefühl hat der Künstler hier etwas noch Höheres, als in den drei anderen Kreuzigungsbildern erreicht. Die Gruppen rechts der Soldaten, links der Frauen und der Schergen sind wiederum sehr gedrängt, so daß Kopf neben Kopf erscheint.

So erweitert und vertieft denn die Betrachtung des Breslauer Altares unsere Würdigung des Meisters und erlaubt jetzt, das Urtheil über denselben dahin zu fassen: aus der älteren Nürnberger Schule hervorgehend, hat er seine weiteren Studien in Flandern bei Rogier van der Weyden gemacht, dessen Stil er sich zum Vorbild genommen. Seine Darstellungen, namentlich der Kreuzigung, der Auferstehung und Kreuzabnahme sind freie und bedeutende Nachahmungen der niederländischen Werke, wie dies namentlich der Vergleich der Kreuzabnahme mit dem berühmten, jetzt in Madrid bewahrten Bilde Rogier's erweist, erscheint auch das Pathos dieses Künstlers gemildert, die krampfhaft erregte Bewegung der Figuren gedämpft zu einem mehr innerlichen, inbrünstigen Schmerzensgebahren. Rogier's Typen: die länglichen Frauenköpfe mit den schweren Augenlidern, langen Nasen, vollem Munde, kräftigem Kinn, die bärtigen oder bartlosen Männergesichter mit dem grämlichen Ausdruck, der scharfknochige jugendliche Kopf des Johannes mit den starken Kinnbacken, dem kurzgelockten Haar, kehren, nur wenig umgewandelt, wieder. Die Anatomie des nackten Christuskörpers ist eine getreue Wiederholung derjenigen, die Rogier gegeben hat. Die Entlehnung erstreckt sich bis auf die Trachten:

auf das weiße, einfach gefaltete oder turbanartig gelegte Kopftuch, die kapuzenartige oder orientalische Kopfbedeckung der Männer, die scharf gebrochenen Gewänder und Mäntel, die bei den Frauen häufig über den Kopf gezogen sind, die brokatenen, mit Pelz besetzten Leibröcke der vornehmen Leute, auf die vom Wind bewegten, kraus sich faltenden, flatternden Gewandenden, ja auf die Formen der Hände und Füße.

Alle diese Nachahmung ist aber keine rein äußerliche, sondern eine von Innen, aus kräftiger und warmer Empfindung beseelte. Ein originales, wahrhaftiges künstlerisches Vermögen drückt trotz Allem den Schöpfungen ein bestimmtes, eigenthümliches Gepräge auf, das, ganz allgemein ausgedrückt, als ein gewisses, allerdings nur auf Kosten der minutiös sorgfältigen malerischen Behandlung zu erreichendes Streben nach Verbreiterung der Formen und nach Fülle der Komposition zu definiren ist.

Nach Meister Berthold und Pfenning ist dieser Künstler also als der dritte große, die Malerei in Nürnberg bestimmende Meister anzusehen. Seine „Art" erkannten wir; soll uns sein Name ein Geheimniß bleiben? Muß man sich begnügen, ihn den Meister J. P. oder den Meister der Schönborn'schen Kreuzigung zu nennen? Mir däucht: nein! Wenn Vischer noch sich genöthigt sah, nur ganz allgemein zu vermuthen, daß jene Buchstaben J. P. auf Johannes Beurlein (Peurl) oder auf Johannes Pleydenwurff zu beziehen seien, so darf nunmehr mit voller Bestimmtheit ausgesprochen werden, daß sein Name Hans Pleydenwurff lautet.

Im Jahre 1462 bestellten die Kirchenväter von S. Elisabeth in Breslau bei Hans Pleydenwurff, der demnach offenbar zu dieser Zeit der angesehenste Maler in Nürnberg war, die Gemälde für den Hochaltar der Kirche. Nach den von Alwin Schulz in seiner „Breslauer Malerinnung" (S. 8, 9) mitgetheilten Dokumenten quittirte der Meister am 30. Juni (Mittwoch nach Peter Paul) vor den Schöppen über den Empfang der stipulirten Lohnsumme. „Diese Quittung wurde den Kirchenvätern von St. Elisabeth am 27. August (Freitag nach Bartholomäi) zugefertigt, nachdem schon am 21. Juli (Mittwoch vor Maria Magdalenä) der Bürgermeister und Rath von Breslau seinen Dank für die ihrem Mitbürger zu Theil gewordene Förderung ausgesprochen hatte. In einem an die Kirchenväter gerichteten eigenhändigen Schreiben d. d. Nürnberg d. 3. September (Freitag nach Sant Egidientag) beklagt sich Pleydenwurff, daß er an der ihm zugeschickten Geldsumme von 200 ung. Gulden beim Umsetzen 3 rhein. Goldgulden verloren habe, und bittet die Kirchenväter, ihm seinen Verlust zu ersetzen."

Dieses Altarwerk, das bisher für verloren galt, ist nun aber kein anderes, als das in Bruchstücken erhaltene, mit dem wir uns bereits eingehend beschäftigt

haben. Den erhaltenen Nachrichten zufolge stammt dieses freilich aus einer anderen Breslauer Kirche, der zum heiligen Kreuze nämlich. Dies ist aber in Nichts gegen unsere Behauptung beweisend. Vermuthlich ist der Altar in späterer Zeit aus der Elisabeth- in die Kreuzkirche gebracht worden. Läßt doch die von Schmeidler in seinem Buche über die „Haupt- und Pfarrkirche zu St. Elisabeth" (Breslau 1857, S. 73) mitgetheilte Beschreibung des Hochaltares in dieser Kirche aus dem Jahre 1649, die noch in Breslau und München erhaltenen Fragmente mit den Tafeln jenes Hochaltares identifiziren: „Das hohe Altar, an dessen Flügeln inwendig ad dextram oben der englische Gruß, unten die Geburt Christi, ad sinistram oben Christi Beschneidung, unten der drei Weisen Opferung. In der Mitte aber, wie Christus ans Kreuz geschlagen und von demselben genommen wird." Wie wäre noch ein Zweifel möglich? Reste eines großen, einst in einer Breslauer Kirche befindlichen, von einem Nürnberger Meister gemalten Altares sind uns erhalten: dieselben zeigen die Anbetung der Könige, die Darstellung im Tempel (die ja häufig als „Beschneidung" interpretirt wird), die Kreuzabnahme und die Kreuzigung. Dieselben Gegenstände waren auf dem von Hans Pleydenwurff für die Elisabethkirche in Breslau gefertigten Altarwerk. Pleydenwurff war der bedeutendste Nürnberger Maler in den fünfziger und sechziger Jahren; die hervorragendsten Nürnberger Werke dieser Zeit sind aber, nach untrüglichen Stilindizien, von demselben Künstler gefertigt worden, der jene Bruchstücke gemalt hat. Die Schlußfolgerung ist: die Bruchstücke sind Reste jenes Pleydenwurff'schen Altares in S. Elisabeth, und damit ist zugleich nachgewiesen, daß die Reiff'sche und die Schönborn'sche Kreuzigung, der Landauer Altar und derjenige aus S. Martha Werke des Hans Pleydenwurff sind.

Neben diesen Hauptwerken sind aber noch mehrere andere von seiner Hand erhalten und zwar darunter einige, die von besonderem Interesse für die Kenntniß seines künstlerischen Entwicklungsganges sind. Zeigen die bisher erwähnten seinen Stil zu voller Freiheit entwickelt, so ist in einem kleinen Altare in S. Lorenz ganz augenscheinlich eine ganz frühe, jugendliche Arbeit des Künstlers zu sehen. Von demselben sind nur die beiden Flügel erhalten, die jetzt getrennt einander gegenüber an der Innenseite zweier Pfeiler des Chores aufgehangen sind (Nr. 20). Sie zeigen höchst reizvolle, feine Malereien: die Anbetung der hl. drei Könige, die Verkündigung, die Geburt Christi, die Flucht nach Egypten und den Bethlehemitischen Kindermord. Die Vermuthung, welche uns die Betrachtung einiger der größeren Werke nahe legte, daß Pleydenwurff zuerst in die Schule zu Pfenning gegangen sei, wird hier zur Gewißheit. Alle Merkmale seines Stiles sind in der schlagendsten Weise zu erkennen; aber noch tritt das Niederländische nicht so den Gesammteindruck bestimmend hervor,

trotz der deutlichen Nachahmung Rogier'scher Kompositionen, Typen und Trachten. Noch steht er unter dem Banne jener Pfenning'schen Gestalten mit den großen, dunklen Augen; noch herrscht ein trüber und schwerer brauner Ton vor; noch scheint er die neue Technik in Oelfarben nicht ganz zu beherrschen. Aber er möchte in reicher, detaillirter Durchbildung der Landschaft, in kühner Wiedergabe zahlreicher, perspektivisch verkleinert gesehener Figuren im Mittel- und Hintergrund, in zierlich mannichfaltigen Trachten mit den flandrischen Meistern wetteifern. So ringt sich von dem Alten das Neue los! Der kleine merkwürdige Altar, der sich früher auf der Burg befand und hier zu Waagen's Zeit dem Martin Schongauer zugeschrieben wurde, stammt ursprünglich — nicht aus der Katharinenkirche, wie v. Rettberg angiebt, sondern, wie ich glaube — aus der Predigerkirche, wo v. Murr (S. 54 der Beschreibung) einen ganz gleichen anführt.

Und weiter weisen auch die zwei Figuren der Heiligen Dominikus und Thomas von Aquino im Germanischen Museum (N. 121. 122), die ich nach oft wiederholter Prüfung gleichfalls Hans Pleydenwurff zuerkennen muß, auf den Zusammenhang mit Pfenning hin; auch sie dürften zu den frühesten Arbeiten seiner Hand gehören. Es sind offenbar dieselben Figuren, die einst v. Rettberg in der Frauenkirche bewunderte: kräftige breite Gestalten mit bedeutenden Köpfen, mit zäher brauner Farbe gemalt. Sie stehen vor rothen Teppichen auf Goldgrund; der Boden ist mit äußerst naturwahr gemalten Pflanzen (darunter besonders schön die Iris und die Schneeglöckchen) bewachsen.

In der späteren Zeit muß ein Bild derselben Sammlung entstanden sein, das gleichfalls irrthümlich, wie die früher beschriebene Verkündigung und Anbetung dem Meister von Nördlingen, Fritz Herlen, zugeschrieben wird: die Verlobung der hl. Katharina in Gegenwart des hl. Aegidius und Bartholomäus, der einen knieenden Kanonikus empfiehlt (N. 96). Nur die arge Uebermalung hindert daran, das Gemälde sofort als Werk des Pleydenwurff zu erkennen, und verlangt ein liebevoll sorgfältiges Walten der Phantasie, der es nach und nach gelingt, die Typen des Meisters sich zu rekonstruiren, indeß sie ohnmächtig diesen Versuch bei einer, bis zur Unkenntlichkeit veränderten „Anbetung der hl. drei Könige" in der Wolfgangskapelle der Aegidienkirche, einer 1463 gemachten Stiftung zum Gedächtniß der Frau Benigna Hermbrand Tzingelin, aufgeben muß.

Bis nach Italien in die städtische Gallerie von Rovigo hat sich endlich ein Bild des Künstlers: die Darstellung von „Joachim und Anna vor der goldenen Pforte", offenbar das Bruchstück eines Marienaltares, verirrt (N. 99). Sie steht stilistisch der Münchener Kreuzigung sehr nahe und dürfte als eigenhändige Arbeit des Meisters zu betrachten sein.



Hans Pleydenwurff.
Bildniß des Kanonikus Schönborn.
Germanisches Museum.
(S. 109.)

Nach einer photogr. Aufnahme von Ferd. Schmidt, Nürnberg.



Zum Schluß sei noch auf einige Kirchenfenster, die vielleicht nach Zeichnungen des Meisters Hans ausgeführt worden sind, aufmerksam gemacht: nämlich auf das erste links im Chor von S. Lorenz, von dessen 1456 gestifteten Malereien nur wenige Reste (Maria mit Kind und Engeln) in der Höhe erhalten sind, dann das fünfte rechts ebendaselbst, eine Stiftung des 1452 gestorbenen Dr. Künhofer, endlich das dritte Volkamer'sche Fenster rechts im Chor von S. Sebald mit den Darstellungen der Beschneidung Christi und der Anbetung der Könige.





3. Der Meister des Löffelholz'schen Altares.

Hans Pleydenwurff ist der Begründer der neuen Richtung der Malerei in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts in Nürnberg gewesen. Er hat auf etwa vierzig Jahre hinaus den Charakter derselben festgestellt, und aus seiner Schule sind die jüngeren, bedeutenden und unbedeutenden Vertreter derselben hervorgegangen. Ehe wir uns aber zu diesen wenden, müssen wir noch eine kleine Gruppe von Bildern ins Auge fassen, die in den fünfziger und sechziger Jahren entstanden und zwar in einem dem des Pleydenwurff durchaus verwandten Stile gehalten sind. Der Maler dieser Bilder, den wir den „Meister des Löffelholz'schen Altares" oder den „Meister der Katharinenlegenden" nennen können, vertritt genau dieselbe künstlerische Richtung, wie Pleydenwurff in seinen Jugendarbeiten. Wie in diesen macht sich ein eigenthümlicher Uebergang von der Pfenning'schen zu der niederländischen Manier bemerkbar. Handelte es sich nun bloß um mittelmäßige Leistungen, so läge der Gedanke einer bloßen Nachahmung Pleydenwurff'scher Werke nahe. Dem widerspricht aber einmal die Thatsache, daß diese Gemälde durchaus hervorragende künstlerische Qualitäten und einen originalen Charakter haben, und weiter der Umstand, daß eines derselben bereits im Jahre 1453 entstanden zu sein scheint, also zu einer Zeit, da allen Vermuthungen nach auch Pleydenwurff's Kunst im ersten Werden war.

Dieses Werk aus dem Jahre 1453, das bisher immer als das älteste, flandrischen Einfluß verrathende hingestellt wird, ist ein von der Familie Löffelholz gestifteter Altar und befindet sich in dem Westchor von S. Sebald in Nürnberg, der sogenannten Peterskapelle. Die Datirung entnimmt man folgender Inschrift:

„anno domini 1453 an S. thomas tag de aquiin verschied Frau Kunigund Wilhelm Löffelholtzin d. got gnadt."

Das Schnitzwerk in der Mitte stellt zwei Szenen aus der Legende der hl. Katharina dar, wie sie gerädert werden soll und wie sie enthauptet wird. Auf den Innenseiten der Flügel ist je eine andere Begebenheit aus ihrem Leben gemalt: links sieht man sie im Beisein des aus einem Fenster schauenden Kaisers Maxentius mit einer Anzahl Philosophen, die sie umgeben, disputiren, rechts, von einem Manne gefolgt, an ein Feuer herantreten, in dem die Philosophen verbrannt werden, welchem Schauspiel wiederum der Kaiser an einem Fenster beiwohnt. Ein Diener wirft, um das Feuer zu schüren, Holz aus einem Fenster herab. Die Außenseiten zeigen links (ganz übermalt) die Anbetung der hl. drei Könige, rechts den hl. Georg, einmal wie er in blinkender Stahlrüstung auf einem Schimmel gegen den Drachen stürmt, dann daneben, wie er betend kniet. An der gleichfalls ganz übermalten Staffel sind außen die knieenden Stifter (Wappen der Löffelholtz, Dietner, Stromer und Sachsen) und Stifterinnen (Wappen der Löffelholtz, Zingel, Kreß und Stromer), innen in Halbfiguren Christus mit der Weltkugel, Thomas in seine Seitenwunde die Hand legend, Johannes Evangelista, Heinrich II., Kunigunde und Bischof Otto von Bamberg zu sehen.

Bei Weitem das fesselndste unter diesen Bildern ist der hl. Georg, der, von feinster poetisch-romantischer Empfindung eingegeben, vornehm ritterlich in Haltung und Aussehen ist. Hier zeigt der Künstler ein ganz hervorragendes Können, geistreiche Behandlung und feine Naturbeobachtung, nicht allein in der Zeichnung der Figuren und des Pferdes, in der Wiedergabe des auf der Rüstung blitzenden Lichtes, sondern auch in der weiten, abwechslungsvollen Landschaft, die, in kräftigstem braunen Tone gehalten, eine Stadt am Meere und in der Ferne von röthlichem Horizonte sich abhebende Berge aufweist. Damit verglichen sind die Szenen aus dem Leben der Katharina etwas monoton und nüchtern komponirt. Die Köpfe mit großen lebhaften Augen, feinen, meist etwas gebogenen Nasen haben einen schlicht bürgerlich gutmüthigen, ja fast kindhaft naiv zu nennenden Ausdruck. Der Typus der Heiligen, sehr ansprechend, zeigt hohe runde Augenbrauen, eine ziemlich kurze Nase und angenehm abgerundetes Kinn. Die Farben stechen alle ins Braune; das Inkarnat ist goldig bräunlich gehalten. Beziehungen zur niederländischen Kunst sind wahrnehmbar, aber von so allgemeiner Art, daß sich schwer feststellen ließe, welchen Meister der Maler sich insbesondere zum Vorbild genommen habe. Vielleicht auch Rogier van der Weyden? Dann hätte er sich freilich an einen Künstler gehalten, dessen scharfes und erregtes Wesen seinem offenbar beschaulich gelassenen Temperament durchaus entgegengesetzt war.

Eine nur sehr geringe Anzahl von Bildern ist es, die dem Löffelholz'schen Altare stilistisch so entsprechen, daß sie als Arbeiten desselben Künstlers anzusehen sind. Nur ein, jetzt in seine Theile zerlegtes Altarwerk läßt sich noch

ausführen, auch dies wieder ein der hl. Katharina geweihtes Werk. In zwei verschiedenen Kapellen im linken Seitenschiffe von S. Lorenz werden sechs Bilder mit Szenen aus deren Leben aufbewahrt. Zu Hilpert's Zeit befanden sie sich noch nicht in der Kirche, vielmehr wohl auf der Burg, wo v. Rettberg einen Altar mit der Legende der Katharina erwähnt, der mit dem unsrigen zu identifiziren sein dürfte. Die eine dreigetheilte Tafel (N. 14) bringt die Darstellungen: die Königin vor Katharina im Gefängniß, Katharina vor dem Kaiser, Lukas, der Heiligen das Bild der Mutter Gottes zeigend; auf den anderen drei einzelnen Stücken ist die Verbrennung der Philosophen, die Zerstörung des Rades und die Enthauptung der Jungfrau zu sehen. Möglich, daß dies Reste der „großen Tafel mit neun Szenen der Katharinenlegende" sind, die v. Murr in der Katharinenkirche neben der Sakristei sah. Eine andere große Tafel mit gleichen Darstellungen erwähnt er in S. Rochus. Der größeren Freiheit in Technik und Komposition nach sind diese Gemälde später als der Altar in S. Sebald entstanden. Die Männertypen sind häufig noch von ganz gleicher Art, wie dort, von demselben kindlich freundlichen Ausdruck in den runden Gesichtern; bei den Frauen aber sind die Züge prononzirter und eigenthümlicher geworden: die Stirn auffallend hoch, die Nase breitrückig und kurz mit schmalen Flügeln, wiederholt kräftig gebogen, das Kinn kurz und knochig. Fortschritte machen sich auch im Landschaftlichen bemerkbar: moosgrüne Bäume und Büsche zum Theil mit trefflich charakterisirtem Laub, das häufig mit gradlinigen hellen Strichen aufgehöht ist. Was aber noch besonders zu bemerken wäre, ist einmal das ausgezeichnete, ungemein lebendige Porträtbildniß eines Mannes (vielleicht des Malers selbst) auf der Darstellung der Unterredung mit dem Könige und ferner ebendaselbst am Throne eine Reliefimitation: nackte Putten in Laubwerk, die früheste Nachahmung eines italienischen Renaissancemotives, die mir in der Nürnberger Malerei begegnet ist. In den Trachten macht sich, wie auf dem Löffelholz'schen Altare, der flandrische Einfluß bemerkbar. Der Künstler schmückt seine Frauen gerne mit jenem schweren Kopfputz, der, einem dicken Wulste vergleichbar, nach den Seiten unten sich verjüngend, Stirne und Schläfen einrahmt, eine Tracht, die sich auch bei Hans Pleydenwurff findet, mit besonderer Vorliebe aber später von dem Meister des Peringsdörffer'schen Altares angebracht wird.

Auch auf dem zuletzt zu erwähnenden Bilde unseres Malers spielt die hl. Katharina eine Rolle: diesmal ist es das Mysterium ihrer Vermählung mit dem Christkinde in Gegenwart der hl. Barbara, die wir auf einer Tafel dargestellt finden. Dieselbe befand sich ursprünglich vermuthlich gleichfalls in S. Katharina, wenn sie auch in keinem der dort von v. Murr notirten wieder erkannt werden darf, kam dann auf die Burg, wo v. Rettberg sie sah, und von dort nach S. Lorenz, wo sie in der dritten Kapelle links jetzt aufbewahrt wird.



Der Meister des Löffelholz'schen Altares.

Die Disputation der hl. Katharina.

Flügel des Löffelholz'schen Altares in S. Sebald zu Nürnberg.

(S. 119.)

Nach einer photogr. Aufnahme von Ferd. Schmidt in Nürnberg.



Mit diesen wenigen Notizen ist vorläufig Alles gegeben, was über den Meister des Löffelholz'schen Altares zu ermitteln war. Wohl ließen sich in seinen Bildern manche Beziehungen zu späteren Arbeiten von Nürnberger Malern entdecken, aber es wollte mir nicht glücken, hieraus irgend welche weitere Schlußfolgerungen auf diesen sehr beachtenswerthen Zeit- und Bestrebungsgenossen Hans Pleydenwurff's zu gewinnen. Es muß genügen, in ihm, ehe wir nun zu den Vertretern der jüngeren Generation übergehen, einen von den Lehrern und Führern erkannt zu haben.

Einem von den drei früher genannten älteren Meistern konnte gegeben werden, was ihm gebührt: die Ehrenstelle unter den Malern dieser Epoche. Aber der Akt der Gerechtigkeit, der so vollzogen wurde, ist kein vollständiger, so lange die beiden anderen: Valentin Wolgemut und Hans Beuerlein nicht aus dem Dunkel hervorgezogen worden sind, das sie noch umgiebt. Von Valentin, wenn er überhaupt zu den hervorragenden Künstlern und nicht zu den Handwerksmalern zu zählen ist, dürfte man annehmen, daß seine Kunstrichtung, falls sie nicht, wie früher angedeutet wurde, derjenigen des Meisters des Wolfgangsaltares parallel ging, eine etwa dem Pleydenwurff entsprechende gewesen sei. Möglich, daß jene Gruppe von Bildern, die im Zusammenhang mit dem Löffelholzaltar besprochen wurde, auf ihn zurückzuführen ist, möglich, daß man bei dem einen oder andern von sonstigen, später zu erwähnenden, dem Pleydenwurff nahestehenden Gemälden an ihn zu denken hat: hier bietet sich bis jetzt nirgends ein sicherer Ausgangspunkt. So wenig wie für eine Beurtheilung der Thätigkeit des Hans Beuerlein, der vorzugsweise Freskomaler gewesen zu sein scheint.



4. Michel Wolgemut.

„Und da man zählte nach Christi Geburt 1486 am St. Andreastag (30. November), versprach mich mein Vater in die Lehre zu Michel Wolgemut, drei Jahre lang ihm zu dienen. In dieser Zeit verlieh mir Gott Fleiß, daß ich gut lernte, aber ich mußte auch viel von seinen Gesellen leiden." Diese Worte, die Albrecht Dürer in seine Familienchronik einschrieb, sind die Staffel zu dem Ruhme gewesen, den Michel Wolgemut in der Geschichte der deutschen Malerei erhalten sollte. Ein Strahl des hellen Scheines, der den Namen des größten deutschen Malers umwebt, fiel zurück auch auf denjenigen seines alten Lehrers, der ihm den ersten Unterricht im Malen ertheilt. Kein Wunder, daß die Forschung sich mit ihm eifrig beschäftigt hat, daß man, ohne seine Vorgänger und Zeitgenossen einer eingehenden Betrachtung zu würdigen, ihn zu dem Hauptvertreter der ganzen vordürerischen Malerschule in Nürnberg machte, daß man ihm lange, ohne es mit dem Unterschied genau zu nehmen, Gutes und Schlechtes, d. h. Alles zuschrieb, was von Nürnberger Bildern aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts erhalten ist. Selbst als urkundliche Mittheilungen, betreffend seine Autorschaft an bestimmten Werken, auftauchten, als somit Anhaltepunkte für die Kritik gegeben wurden, kam man nicht viel weiter, als zu einer ganz ungefähren, allgemeinen Unterscheidung solcher Gemälde, die von ihm selbst, und solcher, die von Schülern in seiner Werkstatt ausgeführt worden waren. Denn daß er eine große Werkstatt, in der zahlreiche Gehülfen thätig waren, gehalten, ergab sich eben aus der verschiedenen künstlerischen Qualität selbst solcher Werke, die doch nach authentischen Nachrichten bei ihm selbst bestellt wurden. Nun hieß es dann weiter, so weit dies irgend möglich war, den Begriff der Werkstatt zu vernichten und an Stelle dieser unbekannten Größe einzelne, dem Stil nach zu unterscheidende Indivi-

dualitäten festzustellen, eine Aufgabe, an die zuletzt besonders v. Seidlitz und Robert Vischer mit großer Gewissenhaftigkeit ihre Kräfte gesetzt haben.

Nur zu leicht begreift es sich, daß bei solcher Lage der Dinge ein präzises Urtheil über die Eigenart und Bedeutung des Künstlers kaum gewonnen werden konnte. Je nach dem Werthe der Bilder, die der Eine oder Andere diesem selbst zuerkannte, mußte seine Beurtheilung eine günstigere oder ungünstigere sein. Ja, die ganze Frage gerieth in eine zunehmende Verwirrung, als man, immer ausgehend von der Annahme einer Werkstatt, in der zahlreiche Mitarbeiter beschäftigt waren, und angesichts von Altarwerken, die nicht allein Malereien, sondern auch Bildschnitzereien enthielten, in Erwägung zog, in wie weit Wolgemut auch an der Verfertigung der letzteren Antheil habe. Die Einen nun nahmen an, er sei sogar in erster Linie Bildschnitzer gewesen und habe das Malen vorzugsweise seinen Gehülfen überlassen, ja, die vermuthlich authentischen Bilder von seiner Hand verriethen es deutlich, daß er es mehr gewohnt gewesen sei, das Schneidemesser als den Pinsel zu handhaben — die Anderen, unter denen besonders Bode's Autorität angeführt werden muß, behaupteten, Wolgemut sei nur Maler, nicht Bildschnitzer gewesen. Widersprüche also, die ganz dazu angethan waren, das Urtheil in labyrinthischen Kreuzwegen sich verirren zu lassen. Und zu dem Allen kam ferner noch Thausing's Versuch, den Künstler zum Kupferstecher zu machen, zum Verfertiger aller jener Stiche, die das Monogramm W in der Mitte unten tragen. Da nun endlich seine Thätigkeit als Illustrator von Holzschnittwerken zu den wenigen Thatsachen gehört, die vollauf beglaubigt sind, so wäre, faßt man alle die verschiedenen Meinungen zusammen, Michel Wolgemut Maler und Bildhauer und Vorzeichner für den Holzschnitt und Kupferstecher, und seine Werkstatt das Zentrum aller dieser verschiedenen Thätigkeiten gewesen. Inmitten aller seiner Instrumente und Gesellen verschwand der Meister selbst dem Blicke schließlich fast vollständig.

Was ist nun die Wahrheit, und wie ist sie zu finden, — so mag wohl verzweifelt der wissensdurstige und von Wahrheitsdrang beseelte Forscher ausrufen — giebt es einen Weg zu ihr? Bis jetzt bei allen unseren Untersuchungen hieß es bloß, ein unerforschtes Gebiet auf selbstgemachtem Wege durchforschen und der Lohn war Finden, in diesem Falle aber steht man vor einem Wirrwarr bereits gebahnter Pfade, die zum Beschreiten verlocken und die den Ermüdeten endlich doch nicht zum Ziele führen. Erst nachdem alle Hoffnungen, die Versuche der Vorgänger sich zu Nutze machen zu können, enttäuscht worden sind, faßt man den Entschluß, freilich ohne die freudige Hoffnung auf sicheren Erfolg, nun seinerseits wieder selbstständig vorzugehen, sein Heil und sein Glück zu versuchen. Ein erstes Resultat ist schon erreicht: einer der angeblichen Mitarbeiter und Werkstattsgenossen Wolgemut's hat sich als ein selbstständiger,

älterer Meister von großer Bedeutung entpuppt! So sei das Weitere gewagt! Ein Erstes wird es sein, nochmals in Kürze zusammenzufassen, was von Wolgemut's Leben bekannt ist; ein Zweites, aus dem Vergleiche der beglaubigten Werke ein Urtheil über seinen ihm besonders eigenthümlichen Stil zu gewinnen; ein Drittes, die anderen Werke, die diesen Stil tragen, aus der Menge als die seinigen auszusondern, endlich nach Kräften die bedeutenden Schüler, Gehülfen und Zeitgenossen zu unterscheiden, die ihm nahe stehen. Einen Vortheil haben wir vor unsern Vorgängern voraus, den, über ein etwas größeres Material von Photographien zu gebieten. In dem von Soldan herausgegebenen, von B. Riehl mit einem einleitenden Texte versehenen Werke: „Die Gemälde von Dürer und Wolgemut" sind Reproduktionen vom Hofer, vom Peringsdörffer Altar und von einzelnen Tafeln des Zwickauer und des Schwabacher Altares gegeben. Der letztere ist außerdem in allen seinen Theilen vom Photographen Kantel in Schwabach aufgenommen worden; Abbildungen des Zwickauer Werkes hat Quandt („Die Gemälde des Hochaltares in der Marienkirche zu Zwickau") publizirt. Von einigen wenigen anderen einzelnen Gemälden sind ältere Photographien noch im Handel zu haben.

Michel Wolgemut ist als Sohn des Malers Valentin und seiner Frau Anna im Jahre 1434 in Nürnberg geboren worden. Das Jahr seiner Geburt, wie das seines Todes erfahren wir aus der Inschrift, die sich auf dem Portrait, welches Dürer von seinem Lehrer gemalt hat und das in der Münchener Pinakothek (Nr. 243) hängt, findet und folgendermaßen lautet: „Das hat albrecht durer abconterfet noch seine Lermeister michel wolgemut im jor 1516 und er was 82 jor". Später wurde dann noch hinzugefügt: „und hat gelebt pis das man zelet 1519 jor do ist er ferschieden an sant endres tag fru ee dy sun awff gyng." Man hat neuerdings an der Richtigkeit dieser Angaben, namentlich des Geburtsjahres Zweifel erheben wollen, doch scheinen mir dieselben nicht berechtigt zu sein.

Aus seiner Jugendzeit erfahren wir Nichts, Nichts auch darüber, bei welchem Maler er den ersten Unterricht empfangen, wohin er auf seiner Wanderschaft gelangt ist. Erst 1473 taucht sein Name auf und zwar in den Bürgerverzeichnissen da, wo bis 1472 Hans Pleydenwurff erschien. In demselben Jahre hat er sich mit der Witwe des letzteren, der Frau Barbara Pleydenwurffin vermählt. In dem Pleydenwurff'schen Hause „unter der Vesten" (jetzt N. S. 406) hat er seine Werkstatt aufgeschlagen und scheint bis 1493 hier gewohnt zu haben. Damals verkaufte er es an Bartholomäus Eger und erwarb das benachbarte Eckhaus des Schneiders Hans Gerstner (N. S. 497) gegenüber der „Schildröhre". Doch scheint er später — wann, ist nicht zu bestimmen —



Michel Wolgemut.

Die hl. Sippe.

Flügel des Altares in der Marienkirche zu Zwickau.

(S. 128.)

Nach: „Gemälde von Dürer und Wolgemut."



aufs Neue in eine andere Wohnung übergesiedelt zu sein, nachdem die Eger auch dieses Haus von ihm erworben hatten, das sie am 7. Dezember 1507 wieder verkaufen. In den Bürgerlisten wird er in den Jahren 1473 bis 1477, dann 1480, 1490, 1492 und 1495 angeführt. Sein Vater Valentin war schon 1469 gestorben, die Mutter Anna, deren Name seit 1473 immer unmittelbar neben dem des Sohnes erscheint, wird 1480 zum letzten Male erwähnt. Daß Michel bereits 1479 der angesehenste Maler in Nürnberg war, geht aus dem Auftrage hervor, den er in diesem Jahre erhielt, den Hochaltar für die Stadtkirche in Zwickau anzufertigen. Sein nächstes größeres Werk, von dem wir durch Neudörfer erfahren, war der von Peringsdörffer bei ihm 1487 bestellte Altar der Augustinerkirche. Drei Jahre später ward, wie das Rathsbuch (Nr. 5, Bl. 146[b], Chroniken der d. Städte XI. S. 560) berichtet, mit ihm abgemacht, daß er den Schönen Brunnen am Markt, der zuletzt im Jahre 1447 vergoldet worden war, ganz „vernewen" solle. Doch hat er sich dieser Pflicht offenbar zu Gunsten des Wilhelm Pleydenwurff entledigt, der, wie bereits erwähnt wurde, 1491 den Auftrag des Rathes ausführte. Dieser, sein Stiefsohn, stand in diesen Jahren in engster, geschäftlicher Beziehung mit ihm; beide Künstler zusammen übernahmen am 26. Dez. 1491 die Illustrirung der Weltchronik Hartmann Schedel's mit Holzschnitten. Sie erschien in deutscher Ausgabe 1493, in lateinischer 1494 — erst 1509 fand die Rechenschaftsablegung der verschiedenen Betheiligten über das große und erfolgreiche Unternehmen statt, die von Thausing in den „Mittheilungen für österreichische Geschichtsforschung" (V. Bd., S. 121) ganz mitgetheilt worden ist (siehe Wortlaut im Anhang). Damals war Wilhelm Pleydenwurff freilich längst todt, und Michel Wolgemut vertrat die Interessen von dessen Frau und Tochter. Was wir zunächst von ihm erfahren, ist eine ehrenvolle Aufgabe, die ihm angeblich von Goslar aus zu Theil ward, die Bilder nämlich zu malen, die einen Saal des Rathhauses daselbst schmücken sollten. Zum Danke ward ihm 1501 das Ehrenbürgerdiplom von dem Rathe der Stadt ertheilt. Seine Frau Barbara muß in den neunziger Jahren des 15. Jahrhunderts gestorben sein. Zum letzten Mal wird sie 1495 in einem von Hans Stegmann mitgetheilten Testamentsvertrag (siehe den Wortlaut im Anhang) erwähnt. In späten Jahren hat er sich noch einmal verheirathet, mit einer Frau Cristina, die erst 1550 gestorben ist und über die man Näheres im Anhang nachlesen mag. Das letzte urkundlich beglaubigte Werk des Meisters ist der 1508 nach Schwabach abgelieferte Altar. Dann verstummen alle Nachrichten bis auf die von seinem im 85sten Lebensjahre am 30. November 1519 erfolgten Tode. Ob er Kinder gehabt hat, ob etwa jener Maler Michel Wolgemut in Nürnberg, der 1540 in der Stadt Krems starb und eine Mutter, eine Schwester und einen Schwager in Nürnberg als Erben hinterließ, sein Sohn war, muß dahingestellt bleiben.

Dies die allgemeinen äußeren Umrisse des Lebens Michel Wolgemut's, die nun mit lebhafteren Farben auszufüllen unser Bestreben sein muß. Einen „guten künstlichen Maler und Reißer" nennt ihn der alte Schreibmeister Neudörfer, unter „Reisser" verstehend: „Zeichner für den Holzschnitt". Um das Malen zu lernen, zu dem es ihn mehr als zu dem Goldschmiedehandwerk zog, ward Dürer Lehrling in Michel's Werkstatt. „Maler zu Nürnberg" wird in der alten Inschrift des Zwickauer Altares und in den Bürgerverzeichnissen der letztere genannt, an den „Maler" richteten sich die Aufträge aus Schwabach und Goslar, die des Rathes in Nürnberg: wie sollte es zweifelhaft sein, welches der eigentliche künstlerische Beruf des Meisters war? Ob er auch das Bildschnitzen betrieben, die Frage mag später noch kurz zur Erwägung kommen, das Hauptgewicht ist jedenfalls auf seine Thätigkeit als Maler zu legen.

Drei größere Werke sind es, die urkundlich als ihm in Auftrag gegebene beglaubigt sind, ein viertes wird als sein Werk von einem Schriftsteller, der, noch ein Zeitgenosse des Künstlers, wohl unterrichtet war, verbürgt. Diese vier Werke heißt es nun, allen Untersuchungen zu Grunde legen. Sie umfassen den Zeitraum von 1479 bis 1508, also neunundzwanzig Jahre künstlerischen Schaffens.

Das erste wichtige Resultat des Vergleiches ist dieses, daß nicht einer und derselbe Künstler diese verschiedenen Altäre gemalt hat, sondern mit größter Bestimmtheit zu unterscheidende, ausgeprägte künstlerische Individualitäten bei ihrer Anfertigung thätig gewesen sind. Der Maler des Zwickauer Altares ist nicht derselbe, der den Peringsdörffer gemacht hat, Beide haben Nichts mit dem Verfertiger der Goslarer Bilder zu thun, und auch derjenige, der das Schwabacher Werk, wenigstens alle Haupttheile, ausführte, unterscheidet sich ganz wesentlich von den Anderen. Ja, in den Malereien des Zwickauer Altares ist die Handschrift zwei verschiedener ausführender Hände wahrzunehmen. Damit ist zunächst jene ältere Behauptung, daß Wolgemut andere Maler zur Seite hatte, welche die an ihn ergangenen Aufträge übernahmen, die also in einem bestimmten Abhängigkeitsverhältnisse zu ihm standen, unzweifelhaft erwiesen.

Nun handelt es sich aber in erster Linie darum, zu erfahren, welcher von jenen an den beglaubigten Werken beschäftigten Malern denn Michel Wolgemut selbst ist. Von Vorneherein wird man geneigt sein, anzunehmen, daß der Meister erst im Laufe der Zeit bei zunehmendem Alter die Hülfe anderer Künstler in Anspruch nahm, allmählich bei wachsendem Ruhme und Geschäftsbetriebe, als die Aufträge sich häuften, immer mehr darauf verzichtete, selbst Hand anzulegen, immer mehr sich beschränkte, die Oberleitung des Unternehmens, das seinen Namen trug, zu führen. Das älteste Werk, der Zwickauer Altar von 1479, in welchem Jahre er 45 Jahre alt war, dürfte demnach das

meiste Anrecht haben, als eigenhändiges Werk betrachtet zu werden. Aber, wie schon erwähnt wurde und später noch ausführlicher dargelegt werden soll — an diesem Zwickauer Altar sind ja zwei Maler thätig gewesen: der Eine hat den Löwenantheil an der Arbeit gehabt, die größere Zahl der Tafeln sowohl, als die wichtigeren größeren Theile gefertigt; dem Anderen, der bereits früher behandelt wurde als ein Schüler Pfenning's, sind nur einige wenige Bilder zuzuschreiben. Die an und für sich naheliegende Vermuthung, daß der Hauptmeister, der dem ganzen Werke den bestimmten Charakter und Werth verliehen hat, Michel Wolgemut selbst war, wird nun glücklicherweise noch durch ein anderes Faktum bestätigt. An jenem Schwabacher Altar, der 1508 vollendet wurde, sind alle wesentlichen, bedeutenden Bilder von einem unbekannten Meister ausgeführt, aber die Malereien an der Staffel zeigen, sieht man von einigen Wandlungen ab, die aus dem langen, inzwischen verflossenen Zeitraume sich unschwer erklären, denselben Stil, ja gleich entscheidende Eigenthümlichkeiten, wie die besseren Stücke in Zwickau. Der hieraus zu ziehende Schluß kann kein anderer sein, als dieser: in den Hauptgemälden des Zwickauer Altares, wie in der Staffel des Schwabachers sind eigenhändige Arbeiten Michel Wolgemut's zu erkennen. Man müßte denn in ganz willkürlicher und unglaubhafter Weise annehmen, daß schon 1479 Wolgemut die wesentliche Ausführung der ihm gewordenen Aufträge einem Schüler oder Genossen zuwies, und daß dieser selbe Schüler noch neunundzwanzig Jahre später bei ihm war. Ein solcher Einwand wäre durchaus hinfällig und braucht nicht weiter berücksichtigt zu werden, um so weniger, als er durch alle folgenden Untersuchungen durchaus entkräftet würde.

Der Zwickauer Altar, als das einzig von Wolgemut selbst in allen wesentlichen Theilen ausgeführte unter den nachweislich bei ihm bestellten Werken, hat den Mittelpunkt aller weiteren Forschung zu bilden.

„Nach Christi Geburt vierhundert und im neun und siebenzigsten Jahr, am Sontag Laetare", so lautete die jetzt verschwundene, von Schmidt in seiner „Chronica Cygnea" mitgetheilte Inschrift, „sind übereinkommen, der gestrenge Merten Römer, die Zeit Hauptmann zu Zwickau, und der erbare Rath allhier, Paul Ströbel, die Zeit Bürgermeister, Caspar Sangner, und Thomas Vilberer, Alter-Leute, mit Meister Michel Wolgemut, Maler zu Nürnberg, umb dieses gegenwertige Werk, das da allenthalben gestehet (kostet) vierzehn hundert Reinische Gulden".

Das große Werk, das noch jetzt den Hauptaltar der Marienkirche schmückt und zu den imposantesten Schöpfungen dieser Art gehört, besteht aus einem Altarschrein mit neun lebensgroßen, in Holz geschnitzten, reich bemalten und vergoldeten Figuren: Maria mit dem Kinde als Himmelskönigin auf dem

Halbmonde, umgeben von den Heiligen Katharina, Barbara, Agnes, Dorothea, Salome, Agatha, Blandine und Magdalena, und aus je zwei beweglichen und einem unbeweglichen, mit Malereien geschmückten Paar von Flügeln. Die tiefe Pracht der Farben, das Schimmern des Goldes bringen einen geradezu überwältigenden Eindruck hervor, der den Beschauer so gefangen nimmt, daß er lange zögert, ehe er an die Betrachtung des Einzelnen geht. Da gewahrt er denn nun, sind die ersteren Flügel geschlossen, vier große Darstellungen auf Goldgrund. Ganz links die Verkündigung: Maria, in einem Buch blätternd, knieet vor einem Baldachin, dessen Vorhänge von zwei Engeln gehalten werden. Der himmlische Bote mit dem Lilienstab ist auf die Kniee gesunken und erhebt die Hand; in der Höhe erscheint Gottvater segnend zwischen zwei Engeln. Die zweite Darstellung ist die der Geburt Christi: Maria hat das Kindlein knieend in den Arm genommen, ein Engel hält das weiße Tuch desselben; Joseph kniet links daneben, mit der Hand ein Licht beschattend. In der Luft erscheinen singende Engel, im Mittelgrunde zwei Hirten, die hereinschauen. Es folgt die Anbetung der heiligen drei Könige. Maria hat sich in der Mitte niedergelassen, rechts kniet der älteste Weise, hinter dem ein Diener mit Gefäß steht, und küßt das Aermchen Christi. Von links nahen die beiden anderen Könige: der eine von ihnen ein Mohr. Die Versammlung der hl. Sippe führt das letzte der großen Bilder vor: den Mittelpunkt nimmt vor einem Brokatvorhang Anna ein, auf deren Schooß die gekrönte Jungfrau mit dem stehenden, lebhaft bewegten Kinde sitzt, links Maria Salome mit ihren vier Kindern, rechts Maria Jakobi mit ihren zwei Knaben; die hintere Reihe neben Anna bilden Joachim, Joseph und vier andere Männer der Verwandtschaft, unter denen zwei offenbar Bildnisse bestimmter Persönlichkeiten sind.

Sind die zweiten Flügel geschlossen, so bieten sich vier Darstellungen aus der Passion dem Blicke, auf denen statt des goldenen Hintergrundes blaue Luft gegeben ist. Zwei derselben: Gethsemane und die Kreuzigung, sind von Wolgemut selbst, die anderen beiden: die Dornenkrönung und Kreuztragung, von jenem Schüler Pfenning's, der in Erfurt sein Hauptwerk geschaffen hat, gemalt.

Die Altarstaffel enthält in der Mitte die geschnitzten Figuren von Christus und den zwölf Aposteln, auf den Innenseiten der Flügel in halber Figur die Heiligen Antonius Eremita, Paulus, Georg und Christoph in runden Fensterrahmen auf Goldgrund, auf den Außenseiten die vier Evangelisten und zwei Engel mit der Monstranz.

Auf der Rückseite des Altares ist von Schülerhand in Leimfarben in der Mitte das jüngste Gericht dargestellt: Christus mit Schwert und Lilie auf Regenbogen thronend zwischen den zwölf auf Stühlen sitzenden Aposteln und Maria und Johannes, die knieend seine Fürsprache erbitten, unten die aufer-



Michel Wolgemut.

Die hl. Anna selbdritt und die hl. Elisabeth.
Staffelbild vom Hochaltar zu Schwabach.
(S. 134.)

Nach: „Gemälde von Dürer und Wolgemut.“



stehenden Todten, die links in das Paradies und rechts in die Hölle geführt werden. Darunter befindet sich das Schweißtuch, der Mannahregen und Melchisedek, der Brot und Wein segnet. Die Flügel sind ganz mit breitem, grünen gothischen Rankenwerk überzogen, in welchem Thiere herumklettern.

Der erste Eindruck dieses großen Werkes ist wohl dazu angethan, das günstigste Vorurtheil für den Künstler zu erwecken, der hier eine ungemein energische, tiefe und reiche Färbung mit einfacher, symmetrisch bedeutender Komposition verbindet und, wie es scheint, kraftvolle Männer, empfindungsvolle, anmuthige Frauen und muntere Kinder darstellt. Die Bewunderung aber, die der Anblick im Allgemeinen einflößt, macht allmählich bei schärferem Hinblicken einer kritischen Stimmung Platz. Man gewahrt nun, daß der effektvollen malerischen Gestaltung der Empfindungsgehalt nicht entspricht, ja daß auch das formale Ideal, das Wolgemut in seinen Typen verbildlicht, durchaus der Größe entbehrt, daß Das, was in diesen Köpfen Anfangs fesselte und anzog, nur der Abglanz von bedeutenderen Kunstwerken ist, welche der Maler sich zum Vorbild nahm, nicht seine eigene, selbstständige Formenanschauung. Kännte man jene Werke nicht, die wir als Schöpfungen des Hans Pleydenwurff feststellten, man könnte sich vielleicht, wenn auch nicht auf die Dauer, der Täuschung hingeben, die Gemälde des Zwickauer Altares seien die Aeußerungen einer genialen, originellen Schöpferkraft, doch genügt ein Blick auf Bilder, wie die Kreuzigung in München, den Katharinenaltar, den Breslauer Altar, diese Illusion vollständig zu zerstören. Neben ihnen erscheinen, trotz allem offenbaren Streben nach Kraft, Würde, Anmuth und Ausdruck, Wolgemut's Arbeiten schwach und nichtssagend. Ein Künstler von nur oberflächlicher Begabung, nicht von dem Feuer beseelt, das in der Tiefe des Empfindens allein seinen Heerd hat und allen genialen Werken, von Innen nach Außen flammend, jene einzig überzeugende und andauernde Lebenswärme giebt, die, in den Beschauer überströmend, auch in ihm die gleiche Gluth der Empfindung entfacht. Ein Künstler, der nicht das in der Natur Erschaute nach kühnen, ihm innewohnenden Ideen ins Große und Freie steigert, sondern in nüchterner Weise und in kleinlichem Maßstabe schematisirt. Und gleichwohl Einer, dem man eine bestimmte Begabung, die mit Geschicklichkeit einer im Technischen wohl geübten Hand verbunden ist, nicht absprechen darf. Ueberall da, wo er sich unmittelbar an die Natur hält: in Portraits, in der Landschaft, in den Thieren und in den Stoffen, zeigt er sich als ein gewissenhafter, mit offenem Blicke ausgestatteter Maler, und zugleich hat er es zu einer Gewandtheit im malerischen Verfahren gebracht, die ihn zu Großem befähigen würde, läge dieses Große eben in seinem Wesen.

Das bedeutendste Element in den Zwickauer Bildern ist entschieden das koloristische. Die Farbenharmonie ist auf einen sehr tiefen Ton gestimmt, ja man könnte hier eine noch größere Fülle und Sättigung der Farben finden als

selbst auf den kräftigsten Gemälden Pleydenwurff's. Diese Vorliebe für das Dunkle, Braune geht so weit, daß sogar die Landschaft in diese Farbe getaucht zu sein scheint; sie wirkt wie eine zur Nachtzeit oder zu später Dämmerstunde gesehene, die nur von Mondlicht wenig erhellt ist, so namentlich auf der Verkündigung, wo hell schimmernd aus brauner und dunkelgrüner Umgebung einzig der Fluß hervortritt. So weit war Pleydenwurff selbst nie gegangen. Für die Gewänder ist vorzugsweise sattes Blau und Roth neben dunkel glühendem Goldbrokat verwerthet, womit dann ein grelles Weiß, namentlich in den Kopftüchern und einzelnen Gewandstücken kontrastirt. Die Fleischfarbe ist bräunlich, in den Lichttheilen gelb, zuweilen findet sich aber bloß ein ausgesprochenes, trockenes Gelb, das energisch roth in den Wangen gehöht ist. Das Haar ist fast durchweg braun. In diesem Allen darf man wohl den Einfluß Pleydenwurff's gewahren, in diesem Kolorit liegt die Hauptwirkung der Gemälde begründet. So lebt die alte Nürnberger Tradition fort: unwillkürlich gedenkt man des Tucher'schen Altares! Ein Theil des Erbes der großen Ahnen ist auch Wolgemut zugefallen, und darauf stolz zu sein, wäre er wohl berechtigt gewesen.

Ein Anderes aber ist es mit dem Formalen, das nun im Einzelnen kritisch behandelt sein will. Charakteristisch vor Allem erscheinen die Frauenköpfe: eine hohe Stirne, weit auseinanderstehende, ziemlich kleine Augen, deren unteres Lid ein wenig nach oben gezogen und etwas angeschwollen, wie entzündet erscheint, schwere, in der Höhe stark durch eine Falte eingezogene Oberaugenlider, rundlich geschwungene, scharf gezeichnete Brauen, Säcke unter den Augen, eine lange, schmalrückige Nase mit schmalen, unausgebildeten, gekniffenen Flügeln, sehr breite Wangen mit starken Backenknochen, in voller Rundung zum Kinn zusammenlaufende Kinnbacken, volle Lippen, namentlich die untere fleischig hervortretend, ein sehr voller, muskulöser, anscheinend geschwollener Hals, weich fließendes Haar. Die Figuren mit ziemlich schmal abfallenden Schultern sind von mittlerer Größe. Ausnahmsweise begegnet ein etwas kürzer gebautes Gesicht mit kräftigerer Nase (z. B. die Frau rechts auf dem Sippenbild), ein dem Ideal Pleydenwurff's näher stehender Typus.

Bei den Männern kehrt eine verwandte Zeichnung im Einzelnen wieder, namentlich in den Augen, dem Munde, den starken Backenknochen. Hierin macht sich, theilweise deutlicher als bei den Frauen, eine scharfe und direkte Naturbeobachtung bemerkbar; einzelne Köpfe sind in der That vortrefflich gelungen und mit Energie und Schärfe gezeichnet. Es sind meist solche mit kräftigen, gebogenen Nasen, die breit dreieckig ansetzen, wenigstens sind dies die wesentlich kennzeichnenden. Es handelt sich hier aber wie gewöhnlich bei den Männertypen um größere Mannichfaltigkeit je nach dem Alter. Einzelne Figuren treten

ganz besonders hervor: es sind dies vortreffliche Bildnisse, in denen das Können Wolgemut's sich von der besten Seite zeigt. Dagegen sind die Kinder zumeist sehr ungeschlachte und unschöne kleine Wesen von schmächtigen Körperverhältnissen und mit Köpfen, die zwar lebhaft blicken, aber derbe, plumpe Nasen, aufgeworfene Lippen und scharfe, eckige Kinnbacken haben.

Die Hände sind länglich geformt mit fleischigem Rücken; ohne jede Betonung der Knöchel geht die Fläche in die weichen, knochen- und gelenklosen, schlanken Finger über. Der Daumen, übermäßig weit von dem Zeigefinger abstehend, befindet sich nicht in rechtem organischen Zusammenhang mit der Hand, sondern erscheint wie seitwärts angesetzt. Gerade diese Handform aber verdient besondere Berücksichtigung, weil sie zu den deutlichen Erkennungszeichen des Meisters gehört. Man vergleiche z. B. die so viel spätere Schwabacher Staffel, und man wird hier dieselben Formen, wenn auch in den Verhältnissen verkürzt und sorgloser, routinirt hingestrichen, wiedererkennen. Wo die Hand gespreizt bewegt ist, agiren die Finger, als säßen sie nicht fest in den Gelenken und Knochen, sondern als wären sie aus einer kraftlosen, gummiartigen Masse.

Die Ohren — um bei einer so schwierigen Untersuchung, wie der über Wolgemut's Manier Nichts unberücksichtigt zu lassen — liegen, oben rundlich geschwungen, unten in ein dünnes rundliches Läppchen auslaufend, flach am Kopf.

Die Gewandung endlich fällt schwer und massig, aber in eckig gebrochenen, wulstigen Falten, ähnlich derjenigen auf Pleydenwurff's Bildern, von dem er auch die Vorliebe für verschiedenartig drapierte weiße Kopftücher übernommen hat. Mit Sorgfalt und Verständniß sind die Architekturen und Nebendinge gegeben; wiederholt sieht man trefflich beobachtete Vögel, die sich auf Mauern oder Gesimsen niedergelassen haben, so namentlich Schwalben auf den Darstellungen der Geburt und der Anbetung. Die Landschaft zeigt zumeist nicht den einfachen Charakter der Umgebung von Nürnberg, sondern mehrfach in keckem Profil aufragende Felsenhügel.

Kehrt man endlich nach Prüfung aller Einzelheiten wieder zu Allgemeinerem zurück und fragt man sich nach dem Empfindungsgehalt der Bilder, so ist zu erwidern, daß weitaus den lebhaftesten und natürlichsten Ausdruck die Kinder haben, daß hier ein ausgesprochener Sinn für die Realität sich offenbart. Geht man aber höher hinauf zu jenen heiligen Frauen und Männern des Evangeliums, so trifft man auf eine erstaunliche Leerheit und Gedankenlosigkeit in den Köpfen. Die Frauen scheinen von dumpfer Blödigkeit befangen, und ihr Gefühlsleben scheint gänzlich unentwickelt zu sein. Zwar versucht der Maler, ihnen einen Anflug zarter seelischer Bewegung zu geben, indem er sie die Köpfe leicht zur Seite neigen läßt, aber das ist eine bloß geheuchelte, keine wahre Empfindung, die dem Beobachter auf die Dauer geradezu widerwärtig werden kann: eine

füßliche Geziertheit, die wahrer Innigkeit und Zartheit der Seele geradezu widerspricht. Selbst ein Kopf, wie jener der hl. Anna auf dem Bilde der Sippe, der Anfangs ergreift und jedenfalls zu den eindrucksvollsten gehört, verliert allmählich seine Wirkung. Auch die Männer sind nicht Das, was sie vorgeben: würdige, gedankenvolle Wesen, sondern mindestens gleichgültige, häufig aber geradezu das Vertrauen abwehrende Erscheinungen. Mit allen diesen Menschen hätte man besser Nichts zu thun, träfe man sie im Leben. Wären sie bloß geistig beschränkt, so ginge das wohl noch an, aber zu dieser Beschränktheit gesellt sich noch dünkelhaftes, unaufrichtiges Gebahren, kleinliche Empfindlichkeit, ja die heimtückische Boshaftigkeit des Philisters. Eigenthümlich genug, mit welcher Bestimmtheit das Alles sich rein in den Typen für den aufmerksamen Betrachter ausspricht! Und diese erhabener Gefühle unfähige Gesellschaft hat sich nun zusammengethan, wie in einer Mysterienaufführung, die größten und hehrsten Vorgänge christlicher Legende und Geschichte aufzuführen. Wie sollte man sich darüber wundern, daß trotz aller Kunst der Regie Nichts herauskommt als eine den Stempel des Unwahren und Komödiantenhaften tragende Darstellung!

Ein gewandter, begabter Regisseur also, der Alles nur auf den Effekt und wirkungsvollen, oberflächlichen Schein hin anlegt, ist dieser Wolgemut des Zwickauer Altares, dem die Dichtung nur insoweit Werth hat, als er sie seinen äußerlichen Absichten dienstbar machen kann, indeß der ächte Künstler von der Höhe seines erhabenen, dichterischen Ideales herab die Mittel der Verwirklichung desselben in der Erscheinung findet und gestaltet. Was nützt alle herrlich pomphafte Zurüstung in der Erscheinung, fehlt die Seele! Ihr, der Herrscherin, gebührt königlicher Schmuck — die Bettlerin zeigte sich besser in ihrer Dürftigkeit, will sie unsere menschliche Theilnahme erwecken.

Vielen wird dieses Urtheil hart, ja ungerecht erscheinen, vor Allem Denen, die in der Kunst das Hauptaugenmerk auf die Kunstfertigkeit richten. Mit ihnen wäre schwer zu streiten! Wer aber, bei voller Würdigung einer im Formal-Kompositionellen und im Koloristischen sich äußernden Begabung und Geschicklichkeit, hierin nur ein untergeordnetes, nicht das eigentlich künstlerisch-schöpferische Element sieht, darüber hinaus in ganz anderen Regionen die wirklich schöpferische Kraft sucht, der wird dem beistimmen, daß ein Künstler, dem jede Kraft des Empfindens und damit jede Wahrhaftigkeit der Aeußerung abgeht, keinen Anspruch darauf hat, zu den bedeutenden gezählt zu werden, daß man seinem technischen Können gezwungen eine gewisse Achtung zollen, ihn selbst aber trotzdem in die Gesellschaft mittelmäßiger, für die Geschichte der Kunst unwesentlicher Geister versetzen kann. Er ist nur Einer von so Vielen, die zu allen Zeiten aufgetaucht sind und stets einen verderblichen Einfluß auf den Geschmack ihrer Zeitgenossen gewonnen haben, weil der Geist der Lüge, nicht der Geist der Wahrheit aus ihnen sprach. Geschickt die Errungenschaften großer Vorgänger



Michel Wolgemut.

Die Kreuzabnahme.

Flügel des Hofer Altares in der Alten Pinakothek zu München.

(S. 136.)

Nach: „Gemälde von Dürer und Wolgemut.“



verwerthend, deren herbe Strenge zu gefälliger Trivialität herabmildernd, haben sie es immer verstanden, dem Geschmack des nur oberflächlich gebildeten und trägen großen Publikums zu entsprechen und recht eigentlich demselben sich dienstbar gemacht. Der Philister haßt tiefe seelische Erregung, Anspannung seiner geistigen Kräfte; er haßt das Starke, Unerbittliche, weil es ihm absolut unverständlich ist, dagegen fühlt er sich mächtig von Allem angezogen, was ihm gestattet, sich einem unklaren, die seelische und geistige Kraft benebelnden Gefühlsrausche hinzugeben. Dieses bringt ihm nun der Philister-Künstler, der ihm zu gleicher Zeit durch Entfaltung eines großen Apparates technischer Mittel imponirt: das ist etwas Handgreifliches, Verständliches, was das oberflächliche Publikum zu bewundern im Stande ist. Voll Jubel und Begeisterung macht es den „großen" Künstler zu seinem Götzen, ohne zu ahnen, daß derselbe ein falscher Prophet ist, der es schließlich nur zum Besten hat. Traurig genug, daß selbst mit dem Edelsten, das nur der Born unverfälschter Wahrheit sein sollte, der Kunst, ein falsches Spiel getrieben werden kann.

Haben wir aber so den Künstler Wolgemut richtig erfaßt und verstanden, was sollen wir uns von dem Menschen denken? Sicher haben wir auch ihn damit schon kennen gelernt, denn die Kunst ist ja nur der unverfälschte Ausdruck eines menschlichen Wesens. Wie der mit scharfem Blick begabte Menschenkenner bis zu einem gewissen Grade im Stande ist, aus der Physiognomie des Lebenden auf dessen Charakter und Wesen zu schließen, so kann der im Sehen von Kunstwerken Geübte aus der künstlerischen Aeußerung den Geist und die Eigenart des Künstlers errathen. Sprach aus den Werken Pfenning's eine kühne, leidenschaftliche Seele, so lehren uns die Wolgemut's einen nüchternen, beschränkten, jedes höheren Aufschwunges unfähigen Mann kennen, der vermuthlich weniger durch liebenswürdige Eigenschaften, als durch pedantische Kleinlichkeit und Reizbarkeit sich auszeichnete. Wie der Meister, so die Gesellen — der Knabe Dürer mußte „viel von denselben leiden"! Und bestätigen nicht die beiden von Dürer verfertigten Bildnisse des alten Meisters: die Kreidezeichnung in der Albertina zu Wien und das Gemälde in München solche Auffassung? Verstand, Berechnung, praktischer Sinn sind deutlich genug in diesem schmalen, hageren Kopf mit den scharfen, stechenden Augen, der langen gebogenen Nase, dem fest geschlossenen Mund und dem energischen Kinn zu lesen, aber Nichts von warmer Empfindung, von freier humaner Gesinnung, von Großmuth, von künstlerischer Genialität. Es könnte der Kopf eines mit unfruchtbaren Problemen sich beschäftigenden scholastischen Grüblers, oder der eines in Geldsorgen und -kalkuls altgewordenen Geschäftsmannes sein. Kalt und hart sind diese Züge, und grämlicher, zu gereizten Ausfällen geneigter Egoismus spricht aus ihnen.

Und solch' ein Künstler hatte einen solchen Schüler? wird man fragen.

Darin liegt nichts Wunderbares; nichts Anderes ja braucht der Geselle, in dem eine göttliche Bestimmung und Kraft schlummert, als Unterweisung in dem Handwerk der Kunst, alles Andere ist ihm selbst von Anfang an verliehen. Und dieses Handwerk zu lehren, war gewiß Wolgemut ebensogut oder besser geeignet, als irgend ein anderer Größerer.

Den Gehülfen, der von Wolgemut bei der Ausführung des Zwickauer Altares mit beschäftigt worden ist, haben wir schon früher, als einen aus der älteren Nürnbergischen Kunstrichtung, kennen gelernt, der, wie es scheint, in den sächsischen Landen zu Hause war. Nur wenige Bilder wurden ihm zur Ausführung überwiesen. In dieser früheren Zeit also erledigte Wolgemut, wie es scheint, die ihm gewordenen Aufträge im Wesentlichen noch selbst. Später tritt er dann immer mehr zurück: es wird dargelegt werden, daß er an den Goslarer Fresken, an dem Peringsdörfer Altar gar keinen Theil hat, und bei dem Schwabacher Altar beschränkte er sich, da seine eigene Mitwirkung wahrscheinlich ausbedungen war, darauf, die wenigen Bilder an der Staffel selbst zu malen. Da dieselben nun in lehrreichster Weise zeigen, wie wenig sich im Laufe so langer Zeit sein Stil verändert hatte, seien sie gleich hier erwähnt. An den Außenseiten befinden sich hinter einer Art Steintisch halbfigurige Heilige: Johannes der Täufer, das Lamm segnend, Martin mit seinem Schwerte den Mantel theilend, mit dessen Hälfte er einen Krüppel zugedeckt hat, Anna auf dem linken Arme Maria als kleines Mädchen, auf dem rechten das Christuskind, Elisabeth, die einen Krüppel an der Hand faßt und mit der anderen Hand einen Krug hält. Die Typen gleichen auf das Schlagendste jenen in Zwickau, aber die Farbe ist bei Weitem nicht mehr so kräftig, das Inkarnat ist viel lichter, ja etwas glasig und macht einen schwammig weichlichen Eindruck. Das Christkind ist voller in den Formen; die Hände ähneln denen in Zwickau durchaus, nur sind die Finger ein wenig kürzer und schärfer an den Spitzen abgeschnitten.

Die Außenseiten enthalten die Grablegung Christi. Simon von Kyrene, Joseph von Arimathia und Nikodemus lassen auf weißem Tuche den Leichnam in den Sarkophag hinab. Maria, von Johannes gehalten, und fünf Frauen nehmen an dem Trauerakte Theil. Auf den ersten Blick könnte man meinen, die künstlerische Qualität dieses Stückes sei etwas höher zu stellen als die der Innenseiten, doch überzeugt man sich bald, daß es eine und dieselbe Hand ist, welche jenes wie diese ausgeführt hat, und daß die kleinen Verschiedenheiten mit den verschiedenen Größenverhältnissen zusammenhängen. Charakteristisch sind die lebhaft gemusterten Brokatstoffe von hellem Gold.

Daß der Meister, wenn auch in nur geringem Maaße, an den Schwabacher Altar selbst Hand angelegt hat, erklärt sich vielleicht am Ersten daraus, daß der Magistrat von Schwabach, der 1507 den Schlußvertrag mit Wolgemut ab-

schloß, es besonders genau nahm. Dieser muß sich verpflichten „wo die Tafel an einem oder mer Orten ungestalt wurd" zu ändern und nicht zu ruhen, bis sie von einer Kommission für „wolgestalt" erklärt würde. „Wo aber die Tafel dermaßen so großen ungestalt gewinn, der nit zu endern were, so soll er soliche Tafeln selbs behalten und das gegebne gelt on abgang und schaden widergeben".

Das war freilich eine etwas energische Sprache, die von der Vorsicht der braven Besteller ein ehrenwerthes Zeugniß ablegt. Für ihren großen Preis von 600 Gulden wollten sie auch etwas ganz besonders Gutes haben! Ob ihnen dies nun trotz aller Vorsichtsmaßregeln gelungen ist, ließe sich wohl einigermaßen bezweifeln: das Werk gehört gerade nicht zum Besten, was man in dieser Zeit — man denke, es war im Jahre 1507! — in Nürnberg bekommen konnte. Eines aber haben sie jedenfalls erreicht, daß Wolgemut selbst mit Hand angelegt hat, und im Uebrigen, da sie ja zufrieden gewesen sind und das Altarwerk, von dem später noch die Rede sein soll, angenommen haben, so läßt sich weiter nicht Viel sagen.

Wichtig für alle weiteren Untersuchungen war es, zu gewahren, daß Wolgemut während den siebenundzwanzig Jahren sich im Wesentlichen gleich geblieben ist. Soll man überhaupt von Veränderungen sprechen, so sind es nicht Veränderungen zum Besseren, sondern zum Schlechteren gewesen: die Macht und Tiefe der Farbe scheint sich allmählich mehr und mehr verloren zu haben, die Manier in der Zeichnung der Formen ist immer stärker geworden, und nur, was sonst Ausdruckslosigkeit und Hohlheit anbetrifft, ist es ganz beim Alten geblieben. Man wird also annehmen dürfen, daß Alles, was in der Zwischenzeit entstanden ist, sich auch nicht ernstlich unterscheidet, daß diese Kunst eine sehr stereotype gewesen ist, der Forscher auf besondere Ueberraschungen nicht zu rechnen hat. Das Einzige wäre denkbar, daß Wolgemut, ehe er der Künstler des Zwickauer Altares wurde, bestimmte Phasen der Entwicklung durchgemacht hat. Es gilt nun auf Grund der genauen Prüfung der beglaubigten Gemälde in Zwickau und Schwabach die Spuren seiner Thätigkeit weiter zu verfolgen.

Da die Hauptbilder des Schwabacher Altares, der Peringsdörffer Altar und die Fresken in Goslar einen durchaus von dem Wolgemut's abweichenden Stil aufweisen und daher erst später besprochen werden können, treten jetzt zunächst unter den unbeglaubigten Werken die größeren Altargemälde, die ganz allgemein ihm zugeschrieben werden, in den Vordergrund der Betrachtung. Es sind dies drei an der Zahl: der Hofer Altar, der Altar in der Kapelle zum heiligen Kreuz in Nürnberg und der Altar in Hersbruck.

Die ältesten Stücke unter ihnen, ja vermuthlich die ältesten unter seinen Arbeiten, falls sich seine Autorschaft beweisen läßt, sind die vier Tafeln des

Altares, der sich bis 1810 in der Trinitatiskirche zu Hof befand, jetzt in der Münchener Pinakothek (229—232). Auf einer derselben: der Rückseite der „Auferstehung Christi" liest man das Datum: „nach cristi geburt MCCCCLXV jar ist dis werck gesatzt worden". In diesem Jahre war Wolgemut einunddreißig Jahre alt. Daß er in der That die Bilder verfertigt, scheint mir nicht allein wahrscheinlich, sondern auf Grund eines eingehenden Vergleiches mit dem Zwickauer Altar bestimmt anzunehmen zu sein. So verschiedenartig der Gesammteindruck sein mag, alle wesentlichen Merkmale stimmen in durchaus überzeugender Weise überein. Wiederholt schon wurde bemerkt, daß die Farbenstimmung nicht entscheidend ins Gewicht fällt: sie ist allerdings auf den Hofer Tafeln bei weitem heller; volles Tageslicht liegt auf der Landschaft und auf den Figuren und läßt alle Umrisse klar und scharf hervortreten.

Das erste Bild bringt die Darstellung des Gebetes auf Gethsemane. Christus in graublauem Gewande, von eigenthümlich dunkler Haarfarbe, kniet mit gekreuzten Armen im Mittelgrund vor dem Engel, der ihm den Kelch bringt; blutige Schweißtropfen rinnen ihm (wie in Zwickau) von der Stirn. Vorne liegen die drei Jünger schlafend, Johannes in leuchtendem weißen Mantel. In der Ferne tritt der sehr karrikaturenhaft gebildete Judas mit Kriegsknechten durch die Gartenthüre ein. Auf der Rückseite ist der Erzengel Michael dargestellt.

Die folgende Tafel stellt Christus am Kreuz dar, links Maria zusammenbrechend, von zwei Frauen gehalten, Johannes, zwei Frauen und Longinus, rechts drei vornehme Männer und drei Kriegsknechte. Auf der Rückseite befindet sich die Verkündigung.

An dritter Stelle gewahrt man die Kreuzabnahme: Nikodemus und Joseph von Arimathia, auf einer vorne an den Stamm gelehnten Leiter stehend, lassen den Leichnam herab, der links von Johannes unter dem Arme gestützt wird. Links die knieende Maria und zwei Frauen, zwei andere Frauen rechts. Im Mittelgrunde nahen sich einige Leute, darunter Einer mit einer Leiter. Die Rückseite enthält die „Geburt Christi".

Der letzte Flügel zeigt die Auferstehung: der Heiland steht mit seinem Kreuzesstab segnend vor dem Sarkophag, auf dessen Deckel ein Engel, das Leichentuch haltend, kniet. Drei Wächter sitzen oder liegen am Boden, einer schaut, erwacht mit der Hand die Augen schützend, auf. Hinten nahen durch ein Thor die drei Frauen. Auf der Rückseite befinden sich Bartholomäus und Jakobus.

Die kürzeste Charakteristik, die sich von diesen Bildern geben läßt, ist diese: frühe Werke des Künstlers, der den Zwickauer Altar gemacht hat, verrathen sie den bestimmenden Einfluß, den Hans Pleydenwurff auf Wolgemut gehabt hat. Es sind Pleydenwurff's Kompositionen und Typen, die der Schüler nach-

Taf. 23.



Michel Wolgemut.

Die Kreuzigung Christi.

Flügel des Hofer Altares in der Alten Pinakothek zu München.

(S. 136.)

Nach: „Gemälde von Dürer und Wolgemut.“



bildet. Wie für die Kreuzabnahme das Breslauer Bild des Meisters Hans nachgeahmt ist, so ist die Kreuzigung und Auferstehung eine freie Wiederholung der anderen uns bereits bekannten Gemälde. Von einem direkten Einfluß, den Rogier auf Wolgemut in dieser Jugendzeit gewonnen hätte, vermag ich Nichts zu entdecken. Die Beziehungen zu Jenem, die man findet, sind indirekte, durch Pleydenwurff's Kunst vermittelte. Nichts, was sich nicht aus diesen Vorbildern erklären ließe! Die Typen der Frauen, wie der Männer sind Nachbildungen derjenigen Pleydenwurff's — und da ist es nun von Interesse zu sehen, wie Wolgemut, Dank diesem engen Anschluß an seinen großen Lehrer, im Hofer Altar noch eine größere und breitere Formensprache besitzt, als es die im Zwickauer Altar ist. Ein höherer Schönheitssinn und eine größere Würde macht sich bemerkbar: das Gesichtsoval der Frauen ist edler, schlanker, die Nase breitrückiger, kräftiger gebildet. Und doch sind alle Elemente der späteren Typen schon da, doch erkennt man denselben Stil in fast jeder Einzelheit der Zeichnung. Was mit voller Deutlichkeit im Zwickauer Altar zu Tage tritt, das ganze schwachmüthige Wesen Wolgemut's, ist nicht minder hier erkennbar, wenn auch unter einer, fremdem Geiste entlehnten Hülle. Man sehe darauf hin die Frauen unter dem Kreuze an, sind das nicht dieselben gezierten, empfindungslosen Wesen wie dort? man sehe die Männer mit dem glotzenden Blick, sind das nicht dieselben grämlich unangenehmen Gesellen? man sehe den jeder tieferen seelischen Empfindung baaren Kopf Christi — wie wäre es möglich, daran zu zweifeln, daß die oben gegebene Charakteristik allen Hauptzügen nach auch auf den Meister, der den Hofer Altar gemacht hat, paßt! Und nun gehe man in demselben Saale der Pinakothek hinüber zu der Kreuzigung des Hans Pleydenwurff, und es wird mit einem Schlage offenbar, was der Meister war und was der Schüler — nicht war. Man vergleiche Figur mit Figur, am Besten vielleicht die des Heilandes selbst: wie lebensvoll, wie plastisch, wie fein beobachtet Form und Licht bei Pleydenwurff, wie hölzern, wie schematisch, wie kraftlos bei Wolgemut. Ein ungeheurer Abstand selbst hier, wo Letzterer doch offenbar sich bemüht, dem Meister wetteifernd und nachahmend gleichzukommen. Daß es später, als der heilsame Einfluß wich, als Wolgemut mehr er selbst wurde, noch schlimmer wurde, ist bereits bekannt.

Auf das Deutlichste, so sahen wir, spricht sich in den Hofer Tafeln die entscheidende Einwirkung Pleydenwurff's auf Wolgemut's Kunst aus, aber auf einen anderen Meister noch darf hingewiesen werden, mit dem dieser in Beziehung getreten sein muß. Schon Harzen in einem Aufsatze über Zeitblom (im VI. Bd. des „Archivs für zeichnende Künste") betonte die auffallende Uebereinstimmung des Hofer Altares mit dem großen Hauptaltar zu Tiefenbronn bei Pforzheim, den im Jahre 1469 Hans Schülein von Ulm gemalt hat; ja, er wollte die Münchener Bilder dem Letzteren zuschreiben. Neuerdings nun hat

Vischer abermals die nahe Verwandtschaft zwischen den Werken der beiden Künstler betont und dieselbe nicht anders als aus einer Bekanntschaft derselben erklären zu können geglaubt. Daß Schülein in gewissen Beziehungen zu Nürnberg gestanden, bewies Vischer aus einer 1883 in den „Münsterblättern von Ulm" vom Diakonus Klemm gegebenen Notiz, nach welcher im Jahre 1474 Hans Schülein in Gemeinschaft mit seinem Schwager Albrecht Rebmann, Maler von Nürnberg, den Auftrag auf eine Altartafel für die Martinskirche in Rottenburg am Neckar erhielt. Mag nun der übrigens sonst ganz unbekannte Rebmann eine Schwester des Schülein oder letzterer eine Schwester des Rebmann zur Frau gehabt haben, gewiß ist, daß der Ulmer Meister mit einem Nürnbergischen künstlerisch assoziirt war. Vischer sucht es dann weiter wahrscheinlich zu machen, daß alle drei Maler, Schülein sowohl wie Rebmann und Wolgemut zusammen bei irgend einem Lehrer in Nürnberg in die Schule gegangen seien, und denkt hierbei an Pleydenwurff oder Valentin Wolgemut. Wie mir dünkt, ist diese Vermuthung eine durchaus gerechtfertigte, ja darf man noch einen Schritt weiter gehen und auf Grund der nunmehr von Pleydenwurff's Kunst erworbenen Kenntniß mit Bestimmtheit sagen: Schülein ist so gut wie Wolgemut dessen Schüler gewesen. Den nach meiner Ansicht untrüglichen Beweis hierfür legen die Tiefenbronner Gemälde ab, auf denen mannichfach die direkte Anlehnung an Pleydenwurff's Werke zu gewahren ist.

Nun kann es weiter aber keine Frage sein, welcher der beiden Schüler der höher begabte war. An warmem Gefühlsleben, wie an Sinn für edle Harmonie der Farbe und vornehme, freie Formenbildung übertrifft Schülein Wolgemut bei Weitem. Eine gewisse Weichheit und Milde, ein Streben nach idealer Schönheit zeichnet seine Schöpfungen aus, in denen die Bewegung und Erregtheit der Nürnberger Kunst einer mehr maßvoll beschaulichen Stimmung Platz macht. Die höhere Originalität und das Wahren einer großen Selbstständigkeit macht sich ferner in dem von dem Nürnberger ganz abweichenden flüssig weichen Farbenauftrage bemerkbar, den der Künstler wohl als ein Erbtheil der schwäbischen Kunst von Meistern aus der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, wie Lukas Moser, übernommen. War nun Schülein Mitschüler Wolgemut's bei Pleydenwurff oder demselben wenigstens in den achtziger Jahren nahe getreten, so scheint er als der mehr Begabte und zugleich als ein Künstler, der trotz der Anlehnung an den neuen Meister ein ihm eigenthümliches Ideal wahrte, seinerseits wieder Einfluß auf Wolgemut, der vermuthlich sein Altersgenosse war, gewonnen zu haben.

In höherem Grade noch, als der Hofer Altar, sprechen hierfür nach meinem Gefühle jene Werke, die mit dem Zwickauer Altar zusammen gleichsam eine Gruppe bilden und, ganz allgemein ausgedrückt, Wolgemut's Thätigkeit in den siebziger Jahren des Jahrhunderts vertreten. Die stilistische Wandlung, die sich

während dieser Zeit in denselben bemerkbar macht, läßt sich vielleicht am Einfachsten als ein allmähliches Verarbeiten der durch Pleydenwurff überkommenen niederländischen Elemente zu Gunsten des angeborenen deutschen Formenideales bezeichnen. Kommt Einem beim Anblick der Hofer Tafeln unwillkürlich der Name Rogier van der Weyden auf die Lippen, so ist dies angesichts dieser Werke nicht mehr der Fall. Zu dieser, wenn auch nicht anziehenden, so doch originaleren Formenauffassung aber, die nach größerer Breite, Derbheit und Wucht drängt, hat Schülein's edle, echt deutsche Kunstweise offenbar mit den Weg gewiesen. Ohne den Einfluß derselben wäre die Wandlung in manchem Einzelnen schwer zu erklären: um nur Eines zu erwähnen, vor Allem die typische Bildung des Heilands. Die Inspiration zu dem von dem Rogier-Pleydenwurff'schen durchaus abweichenden Christusideal, das Wolgemut auf dem Zwickauer Altar und den verwandten Gemälden zumeist, wenn auch nicht durchgängig bringt, sowie in der ganzen folgenden Zeit beibehalten hat, kommt von Schülein, ist es auch dem Nachahmer nie gelungen, die Würde und Großartigkeit des Vorbildes zu erreichen. Nur daraus aber, daß der Nürnberger nicht die geniale Kraft besaß, das Fremde, Entlehnte eigenen großen Anschauungen dienstbar zu machen, erklärt es sich ferner, daß er nie zur Ausbildung eines ihm ganz eigenthümlichen Christusideals gelangt ist, sondern ihm willkürlich bald dasjenige der Niederländer, bald das Schülein's vorschwebt und Beide ihm als Themata zu wenig glücklichen Variationen dienen müssen. Dieses eigenthümliche Schwanken, das schon auf den Hofer Tafeln sich auffallend bemerkbar macht, mag wiederholt die Forscher veranlaßt haben, das eine oder andere Bild, das doch sonst alle Merkmale seines Stiles trägt, einem Schüler oder Mitarbeiter zuzuschreiben, indeß, wie mir scheint, diese Verschiedenheiten gerade mit zu den Merkmalen dieser, nie zu voller Freiheit des Ausdrucks entwickelungsfähigen, weil nicht genialen künstlerischen Begabung gehören.

Eine Behauptung, die freilich im Widerspruch zu der oben gegebenen eingehenden Definition der Wolgemut'schen Manier zu stehen scheint! Wurde doch dort behauptet, daß die Eigenthümlichkeiten seiner Formenbildung so ausgesprochene sind, daß auf Grund derselben die Werke seiner Hand mit Sicherheit zu bestimmen sind. Der Widerspruch ist nur ein scheinbarer. Die übereinstimmenden Momente bestimmen den Gesammtcharakter, sie sind das Wesentliche, daher wir aus ihnen die Charakteristik des Künstlers gewinnen durften; die Verschiedenheiten sind untergeordneter Art, bezeichnend nur für den Mangel an einer künstlerischen Charakterfestigkeit. Daß sie aber in der Darstellung Christi besonders auftreten, hängt einfach damit zusammen, daß für die Gestaltung gerade dieses Ideals, weil es die höchsten Ansprüche an den Maler stellt, dem Künstler die Kraft abging.

Will man das Werk nennen, welches die Beziehung zu Schülein am Deut=

lichsten enthüllt und zugleich dem Zwickauer Altar am Nächsten steht, so ist dies ein von der Forschung bisher nicht berücksichtigter großer Altar, der sich in der Stadtkirche zu Crailsheim befindet.

Das Mittelstück desselben bilden die geschnitzten Figuren des Kruzifixes, der Maria, der beiden Johannes und des Andreas. Auf den beiden Flügeln befinden sich innen und außen je zwei Gemälde, an den Innenseiten Szenen aus der Leidensgeschichte, an der Außenseite die Geschichte Johannes des Täufers darstellend. Das Gebet in Gethsemane ist ganz ähnlich wie in Zwickau komponirt; darunter befindet sich auf dem linken Flügel die Krönung Christi mit der Dornenkrone und seine Verspottung, welcher Maria mit gekreuzten Händen beiwohnt. Die rechte Tafel oben zeigt den Heiland an der Säule den von gehässiger Leidenschaft erregten Peinigern in Gegenwart des in der Höhe in einem Fenster erscheinenden Pilatus übergeben, darunter den auf dem Wege nach Golgatha unter der Last des Kreuzes niedergesunkenen Herrn, dessen Schmerzensantlitz auf dem Tuche der Veronika sich verewigt, indessen die Frauen und Johannes zaghaft von ferne folgen.

Die Gemälde an den Außenseiten haben sehr gelitten: die Momente, welche der Künstler aus der Legende des Johannes darzustellen hatte, sind die Predigt in der Wüste, zu der sich zahlreiche Frauen mit ihren Kindern versammelt haben, die Taufe Christi, die Enthauptung des Heiligen und das Gastmahl des Herodes und seiner Frau, zu dem zwei Musikanten aufspielen, endlich die ungewöhnliche Szene, wie der Leichnam des Johannes in Gegenwart des Herodes von widerlich emsigen Schergen verbrannt wird.

An der Staffel sind die Halbfiguren der Heiligen Dorothea, Ursula, Laurentius, Martin, Jakobus des Aelteren und eines Bischofs, außen Christus und die zwölf Apostel, von einer andern, roheren Hand gemalt, zu sehn.

Die Leidenschaftlichkeit der Bewegungen, die vielfach noch an Pfenning erinnert, die Breite und Kraft der Zeichnung, die Mannichfaltigkeit der Typen, die größere Fülle der Formen sichert diesem Werke eine höhere Rangstufe noch als dem Zwickauer Altar, dem es sich sonst durchaus vergleicht, ja es muß fraglos als das Bedeutendste betrachtet werden, was Wolgemut überhaupt geschaffen hat. Kännte man Nichts wie dieses von ihm, so würde das Urtheil über ihn bei Weitem günstiger ausfallen. Es bezeichnet einen Moment in seiner Entwickelung, in dem er Dank vor Allem dem Einflusse Hans Schülein's mit Recht als der Erbe des von Pleydenwurff verlassenen Ehrenplatzes unter den Nürnbergischen Malern und als der unbestrittene Führer auf dem Gebiete der heimischen Malerei betrachtet werden mochte. Werke wie diese werden ihm den großen Ruf eingetragen haben, der ihm weiter durch Jahrzehnte hindurch geblieben ist, obgleich er dann demselben auch nicht entfernt mehr in seinen Leistungen entsprach. Darf bei dem Mangel an jedem urkundlichen Material



Michel Wolgemut.

Die Kreuztragung.

Flügel des Altares in der H. Kreuzkapelle zu Nürnberg.

(S. 141.)

Nach: „Gemälde von Dürer und Wolgemut.“



eine Vermuthung ausgesprochen werden, so wäre es diese, daß der Crailsheimer Altar noch vor dem Zwickauer, also etwa in der Mitte der siebziger Jahre entstanden ist.

Vielleicht gleichfalls noch in diese, vielleicht aber auch erst in den Anfang der achtziger Jahre ist dem Stile nach die Anfertigung des großen Altarwerkes in der Haller'schen Kapelle zum hl. Kreuz in Nürnberg zu verlegen. Sehr verschiedenartig sind die Ansichten über diese häufig besprochenen Gemälde. v. Rettberg setzt sie in die Zeit um 1486, Waagen hält sie für früher als die in Zwickau. Letzterer sah in ihnen authentische Schöpfungen des Meisters, dagegen wollte Schnaase nur handwerksmäßige Ausführung erkennen; v. Seidlitz präzisirte dies näher dahin, daß nur die Innenseiten der ersten Flügel, nämlich die Kreuztragung und Auferstehung von Wolgemut selbst gemacht seien. Vischer endlich beschränkte dessen Thätigkeit auf die Ausführung einiger weniger Köpfe und nahm im Allgemeinen das Zusammenarbeiten von drei Schülern an. Derartig von einander abweichenden Meinungen gegenüber wagt man kaum, eine neue aufzustellen. Behauptungen namentlich wie die Vischer's machen an der Schärfe des eigenen Blicks verzweifeln und fordern zur größten Vorsicht beim Urtheil auf. Beim besten Willen ist es mir absolut unmöglich gewesen, die verschiedenen Malweisen vier verschiedener Künstler zu entdecken. Ohne auf die mehr allgemeine Frage näher einzugehen, ob es wahrscheinlich ist, daß ein Meister zu gleicher Zeit die Ausführung eines und desselben, doch nicht allzu umfangreichen Werkes drei verschiedenen Gesellen zuertheilt, wofür mir wenigstens ein Analogon weder in der deutschen noch in der italienischen Kunst der Renaissance bekannt ist — ganz abgesehen hiervon erscheint es mir mindestens ein gewagtes Unternehmen, aus kleinen Unterschieden der Behandlung sogleich auf verschiedene ausführende Hände zu schließen. Denn — was vor Allem zu betonen wichtig ist — die Zeichnung zu allen den Bildern des Altares ist fraglos von Wolgemut selbst; überall begegnen wir seinen Typen und seiner Formenbildung. Dies ist zunächst das Wichtigste und Beachtenswertheste. Daß eine gewisse Ungleichheit in der Ausführung sich geltend macht, muß dann zugestanden werden. Die beiden Bilder an den Innenseiten sind, wie v. Seidlitz sehr richtig bemerkt hat, weitaus die besten. Ihnen am nächsten, wenn auch nicht gleich an malerischer Vollendung, stehen die folgenden vier Bilder, die man gewahrt, wenn die ersten Flügel geschlossen sind. Ausgesprochen derber und roher sind endlich die letzten vier, bei geschlossenen zweiten Flügeln sichtbaren Stücke. Von diesen nun kann man meines Erachtens mit Sicherheit behaupten, daß sie von einem Schüler nach der Vorzeichnung Wolgemut's gemalt sind, und hierin freue ich mich mit Vischer durchaus übereinzustimmen. Dagegen möchte ich selbst nicht so weit gehen, zu sagen, daß die zweite Serie sicher nicht vom Meister selbst ist. Eine öftere Betrachtung hat mich vielmehr immer mehr

zu der Ansicht geführt, auch sie sei, wenn auch in flüchtigerer Weise, von Wolgemut gemalt. Immerhin mag dies der Diskussion überlassen bleiben, schließlich kommt nicht Viel darauf an. Das Charakteristische des Altares liegt darin, daß der Maler hier im Uebergang zu einer künstlerischen Thätigkeit begriffen erscheint, die gegenüber Werken wie dem Zwickauer und Crailsheimer Altar einen entschiedenen Niedergang des Strebens bekundet. Neben manchem Vortrefflichen macht sich stark eine seelenlose Manier geltend, in der nun Wolgemut's Kunst sich immer mehr verliert, eine Manier, die, wie wir sahen, schon in den Hofer Bildern vorgebildet war und der dieser Begabung unrettbar verfallen mußte. Die Beobachtung der Natur und das Studium bedeutender Vorbilder macht einem schablonenhaften, die Geschicklichkeit der Hand mißbrauchenden Zeichnen und Malen Platz. Im Inkarnat werden unangenehm bläuliche, livide Schattentöne neben unvermittelten Wangenroth auf trocken gelbliche Untermalung gesetzt; die Farben treten schreiend bunt nebeneinander, in den Männerköpfen macht sich immer stärker der mürrisch unfreundliche, ja boshafte Ausdruck (charakteristisch für diese spätere Zeit sind die über den äußeren Augenwinkeln nach oben gebogenen Brauen, die Falten über der Nase und von der Nase zum Munde, was Alles zu dem durch das Kolorit noch erhöhten morosen Eindruck beiträgt), bei den Frauen das Stumpfe und Verdrossene bemerkbar. Alles dies ist aber Nichts als eine Steigerung der in den früheren Werken bereits vorhandenen Eigenthümlichkeiten, oder besser gesagt ein Erstarren der künstlerischen Elemente, die einst, als sie noch im Flusse und in der Bewegung waren, noch nicht den gleichen Anblick trüber Sterilität darboten. Diese Manier nun macht sich allerdings stärker in der zweiten Serie von Bildern des Kreuzaltares, als in den ersten beiden kenntlich, wollte man aber hieraus schließen, daß nicht Wolgemut selbst, sondern ein bestimmter Schüler der Verfertiger desselben sei, so wären dann dem Letzteren mit Bestimmtheit fast alle die später zu erwähnenden Gemälde zuzuschreiben, die alle diese Eigenthümlichkeiten aufweisen. Für alle diese wäre also der Name Wolgemut zu streichen. Dem widerspricht aber in bestimmtester Weise der Umstand, daß wir in ihnen doch sonst die von uns an beglaubigten Werken festgestellten charakteristischen Merkmale des Wolgemut'schen Stiles sehen, ja daß die Staffelbilder am Schwabacher Altar, die unzweifelhaft von ihm sind, genau in derselben Manier, wie jene Gruppe von Bildern gehalten sind. Wir haben hier also nichts Anderes als Schöpfungen so zu sagen einer zweiten, nämlich der späteren Manier des Malers vor uns, die durchweg den Stempel eines in Zeichnung und im Kolorit sich geltend machenden flüchtigen und schematischen Schaffens tragen. Der Haller'sche Altar aber, wie gesagt, steht gleichsam auf der Scheidegrenze der früheren und der späteren Richtung, aus welchem Grunde man ihn sich auch eher nach, als vor dem Zwickauer

Altar, also etwa in der ersten Hälfte der achtziger Jahre entstanden denken möchte.

Vollständig geöffnet zeigt er in Holz geschnitzt im Schrein selbst die Beweinung Christi, auf den Flügeln gemalt links die sehr figurenreiche Komposition der Kreuztragung: eine Menge Volkes drängt sich um den auf das Knie gesunkenen, mit der Rechten auf einen Stein sich stützenden Christus, neben dem rechts Veronika kniet und auf den eine Schaar dahinter sich drängender Reiter herabsieht — rechts die Auferstehung Christi, die noch durchaus an die gleiche Darstellung in München erinnert. Sind die ersten Flügel geschlossen, so sieht man vier Bilder aus der Kindheitsgeschichte Christi: die Verkündigung, die Geburt Christi, die Anbetung der hl. drei Könige und die Darstellung im Tempel — endlich, ist auch das zweite Flügelpaar zugeklappt, vier Marienbilder: Joachim und Anna vor der goldenen Pforte, die Geburt Mariens, den Tempelgang und den Tod der Jungfrau. An der Staffel befinden sich die Brustbilder von Christus als Schmerzensmann und Maria als mater dolorosa.

Haben wir bis jetzt zwei Meister in die künstlerische Entwicklung Wolgemut's eingreifen sehen: Hans Pleydenwurff und Hans Schülein, so lehrt der Haller'sche Altar uns einen dritten kennen, dessen Werke der Nürnberger studirt haben muß, nämlich Martin Schongauer. Um eine persönliche Bekanntschaft und Beziehung handelt es sich hier freilich nicht, auch nicht um einen entscheidenden Einfluß auf den Stil Wolgemut's: die Kupferstiche, die der große Schwabe aus Kolmar in die Welt ausgehen ließ, waren auch nach Nürnberg gekommen und erregten offenbar die Bewunderung Michel's. Vor Allem scheint die große „Kreuztragung Christi" einen starken Eindruck auf diesen hervorgebracht zu haben, der sich in der gleichen Darstellung auf dem Kreuzaltare spiegelt. Eine, auch nur allgemein getreue Wiederholung des Stiches giebt er allerdings nicht; dem widersetzte sich allein schon das Bildformat, aber er entlehnte zunächst das Hauptmotiv der Darstellung: die Figur des sich auf einen Stein stützenden Christus, das später auch Dürer und Raphael zu dem ihrigen machen sollten; er suchte ferner seinerseits gleichfalls das figurenreiche Geleit, vor Allem die Truppe vornehmer Reiter zu geben, was ihn veranlaßte, seine schmale Tafel mit einem dichten Figurengedränge zu überladen. Und endlich, um der Nachwelt gar keinen Zweifel darüber zu lassen, welches Vorbild er sich in diesem Bild gesetzt, entnahm er einige Köpfe dem Schongauer'schen Stiche vollständig: es sind die Köpfe dreier Soldaten links im Mittelgrunde des Stiches, die man mit ihren charakteristischen Kopfbedeckungen am linken Rande der Bildfläche wiederholt sieht. Aus dieser Abhängigkeit aber erklären sich ferner einige Eigenthümlichkeiten, die von der sonstigen Art Wolgemut's abweichen: die starke unruhige Fältelung der Gewandung Christi nämlich und die Form der Hände, die gleich-

falls Schongauer nachgeahmt ist — ein lehrreiches Beispiel dafür, wie leicht sich Wolgemut fremdem Stile akkommodirte, und wie vorsichtig das Urtheil zu wägen ist, ehe man auf Grund einzelner abweichender Merkmale sogleich ein im Allgemeinen seinen Stil zeigendes Bild ihm abspricht.

Von einem anderen Nürnberger Gemälde, das gleichfalls und in noch höherem Grade von Schongauer's Stiche abhängig ist, der Kreuztragung von 1485 in S. Sebald, wird später noch gehandelt werden.

Die vier großen Altarwerke in München, Crailsheim, Zwickau und in der Kapelle zum heiligen Kreuz, die etwa einen Zeitraum von fünfzehn bis zwanzig Jahren umfassen, waren die Hauptschöpfungen Wolgemut's in der ersten Hälfte seiner Thätigkeit. Als er den Haller'schen Altar ausführte, mochte er ein Alter von nahezu fünfzig Jahren erreicht haben. In den folgenden dreißig Lebensjahren, die ihm noch beschieden waren, ist Nichts mehr entstanden, was sich an Bedeutung jenen Arbeiten vergleichen ließe. Es scheint, daß er sich nunmehr darauf beschränkt habe, bloß kleinere Aufträge selbst auszuführen. Nur ein umfangreicheres Werk, der Altar in der Pfarrkirche zu Hersbruck, kann namhaft gemacht werden, alles Andere sind Altäre von bescheidenem Umfang oder einfache Gedenktafeln. Schüler von hervorragender Begabung scheinen in den achtziger Jahren in seine Werkstatt eingetreten zu sein, und diesen hat er, wie dies beim Peringsdörffer und beim Schwabacher Altar, sowie bei dem Bildercyklus für Goslar nachzuweisen ist, die großen Aufträge zugewiesen, die weiter an ihn ergingen. Daß er gleichwohl selbst bis zum Jahre 1506 den Pinsel zu handhaben noch nicht ganz aufgegeben hatte, bezeugen jene Staffelbilder am Schwabacher Werke, die mit den Zwickauer Gemälden den Ausgangspunkt unserer Forschung bildeten. Sie sind es denn vor Allem, welche es uns möglich machen, mit ziemlicher Bestimmtheit die noch erhaltenen Hervorbringungen aus seiner zweiten Lebenshälfte festzustellen.

Nur eine derselben: die Hersbrucker Altarflügel, verlangen noch eine etwas genauere Prüfung, alle anderen, von durchaus gleichmäßigem Stilcharakter, über den nach allem Gesagten kaum ein Wort mehr verloren zu werden braucht, machen schließlich kaum auf Anderes Anspruch, als eine einfache Registrirung.

Der Hersbrucker Altar ist nicht mehr als Ganzes erhalten, die vier Flügel sind von dem Schrein gelöst und an den Wänden des Chores der Kirche aufgehangen worden. Sie enthalten im Ganzen vierzehn Darstellungen: zwei größere: die Geburt Christi und den Tod Mariä, und zwölf kleinere: Szenen der Passion (acht) und des Marienlebens (vier). Auf den ersten Blick gewahrt man, daß die letzterwähnten Marienbilder: die goldene Pforte, die Verkündigung, die Geburt und die Heimsuchung von ganz anderer Hand, als die übrigen Stücke



Michel Wolgemut.
Der Tod der Maria.
Altarflügel in Hersbruck.
(S. 144.)

Nach: „Gemälde von Dürer und Wolgemut.“



sind. Ein sehr derber Schüler, dem gar keine künstlerische Bedeutung zuzuerkennen ist, einer von Denen, die am besten stets „unbekannt" bleiben, trägt die Verantwortung für sie. Was aber die anderen Stücke anbetrifft, so machen wir hier dieselbe Erfahrung, wie am Haller'schen Altar: diejenigen, die offenbar bei ganz geöffnetem Schrein sichtbar waren: die Geburt Christi und der Tod Maria's, sind sorgfältiger ausgeführt als die folgenden Passionsbilder, wenn auch die letzteren sonst einen ganz übereinstimmenden Stil zeigen. Es käme hier also wieder in Frage, ob die Passionsdarstellungen von Wolgemut selbst oder einem Schüler nach seiner Zeichnung angefertigt sind. Auch hier wage ich nicht, mit absoluter Bestimmtheit zu entscheiden, halte es aber für durchaus nicht ausgeschlossen, daß Alle von dem Meister herrühren, so gerne man ihn auch davon freisprechen möchte, eine so abschreckende Darstellung, wie die des leidenden Heilandes, so furchtbare Karrikaturen, solche bösartige Verbrechergesichter wie die der Schergen, ersonnen zu haben. Entsetzt wendet man sich von diesen jeden Adels und jeder Schönheitsempfindung baaren, widerwärtigen Gebilden ab, um einigen Trost aus den friedlicheren Szenen der Anbetung Christi und des Endes der Maria zu gewinnen. Freilich, die Apostel, die sich in Gruppen um das Lager der Jungfrau geschaart haben, die Hirten, die vom Engel zur Krippe geführt werden, sehen auch nicht besonders Sympathie erweckend aus, scheinen sich vielmehr zum Theil aus der abstoßenden Gesellschaft, die uns auf den Rückseiten entgegentrat, in Verkleidung hierher verloren zu haben, aber die Hauptfigur der Madonna fesselt den Blick. Anfangs frägt man sich, ob es denn wirklich Wolgemut gewesen, der diese anmuthig vornehme, empfindungsvolle Frauengestalt, der dies zierlich wohlgebildete Christuskind mit dem feinen Köpfchen entworfen hat. Dieselben scheinen etwa dem Stile eines schwäbischen Meisters, wie Zeitblom, zu entsprechen. Und doch kann an der Autorschaft Wolgemut's in Anbetracht aller sonstigen stilistischen Merkmale nicht gezweifelt werden. So hätten wir denn keine andere Erklärung, als daß auch hier, wofür früher ja schon manche Belege gefunden worden sind, der Maler sich an fremde Vorbilder gehalten hat. Die Frage, ob er wie einst Schülein, so auch dessen jüngeren Mitarbeiter und Schüler, Zeitblom, gekannt hat, bloß im Hinblick auf das in den beiden Hersbrucker Bildern gegebene Frauenideal bejahend zu beantworten, wäre eine unerlaubte Kühnheit. Man muß sich begnügen, darauf hinzuweisen, daß die Kompositionen wieder eine gewisse Inspiration durch Schongauer'sche Stiche verrathen. In seinem „Tod der Maria" hat Wolgemut die berühmte gestochene Darstellung desselben Gegenstandes frei variirt. Die gesammte Anlage ist eine gleiche, die Anordnung der Apostel verändert. Das Verhältniß der Nachahmung zum Vorbilde ist also wieder ein ganz ähnliches, wie bei der Kreuztragung. Wie auf dieser sind aber auch hier bestimmte Indizien in Einzelheiten dafür gegeben, daß es sich nicht

bloß um zufällige Uebereinstimmung handelt. Die eigenthümlich ineinander gefalteten Hände des bei Wolgemut am Fußende des Bettes knieenden Apostels sind eine, wenn auch nicht ganz genaue Wiederholung derjenigen des auf dem Stiche von rechts über das Bett sich beugenden Jüngers; das Motiv des weißen Mantels, welchen der Apostel rechts vorne auf dem Bilde trägt, geht auf die Gewandung des links auf dem Stiche neben Maria betend stehenden Mannes zurück, verschiedener anderer kleiner Beziehungen zu geschweigen.

Und wie für den Tod Mariens, so ließe sich für die Geburt Christi eine Komposition Schongauer's, die sogenannte „große" Geburt Christi, als von Einfluß betrachten. Aber schließlich ist aus der Nachahmung Schongauer's doch der Frauentypus nicht allein genügend zu erklären, und es bleibt zu entscheiden, wessen Spuren Wolgemut hier gefolgt ist.

Die Datirung des Hersbrucker Altares bietet, wie die aller der späteren Werke, einige Schwierigkeit. Den einzigen Anhalt für dieselbe gewähren vielleicht die Glasmalereien des Fensters rechts im Chore von S. Jakob zu Nürnberg. Die Zeichnungen derselben, die hl. Anna selbdritt, die Taufe Christi, die Auferstehung, die Verkündigung, den Stammbaum Jesu und Heiligenfiguren darstellend, stimmen in auffallender Weise mit dem Stile der Hersbrucker Bilder überein. Wir finden hier dasselbe reichgelockte, gleichsam sorgfältig frisirte Haar, die in Zöpfe geflochtenen Bärte — Eigenthümlichkeiten, die wohl auch auf Schongauer zurückgehen — wie dort auf den Passionsbildern. Dies Fenster nun aber ist 1497 datirt, und in dieselbe Zeit ungefähr möchte jener Altar am wahrscheinlichsten zu verlegen sein.

In den beiden letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts und in dem ersten des folgenden sind nun alle die Bilder entstanden, die im Folgenden zum Schluß kurz angeführt werden. Da sie fast alle in Nürnberg sich befinden, dürfte es sich empfehlen, sie nach ihren verschiedenen Aufbewahrungsorten zusammenzufassen.

Wir beginnen unsere Wanderung mit dem Germanischen Museum. Hier fesselt uns zunächst ein Gemälde in einem alten baldachinförmigen Rahmen, eine Stiftung der Haller'schen Familie (Nr. 120). Es stellt den Tod der Maria dar, wieder eine freie Variante des Schongauer'schen Stiches, von dem hier auch die Drapirung der Bettvorhänge herübergenommen ist, an der Staffel den noch jugendlichen Stifter mit zwei Knaben und eine Frau, nach dem Wappen eine geborene Groland, mit einem Mädchen. Die Inschrift besagt: „anno domini 1487 am Freitag nach Sant Katherina tag verschied die erber fraw margreth Wilhelm Hallerin der got genedich sey." Sehr bunt in der Färbung und trocken in der Behandlung, mit den sauber ausgeführten Zuthaten von allerlei Blumen, die am Boden liegen, und einigen Thieren, wie einer Schnecke, einem Hirschkäfer, ist dieses Bild ein in jeder

Beziehung für die spätere Manier Wolgemut's höchst charakteristisches Werk.

Das Nächste, was zu berücksichtigen wäre, ist eine Tafel mit zwei Bischöfen (Nr. 104). Gemeint sind zwei Kirchenväter, die in eigenthümlicher Weise zugleich als Evangelisten zu deuten sind, da neben dem einen der Ochse des Lukas, neben dem anderen der Engel des Matthäus sich befindet. Offenbar das Bruchstück einer Staffel, das sehr flüchtig, vielleicht nur von Schülerhand ausgeführt ist.

Diese zwei Stücke befinden sich im Korridor der Gallerie, die anderen müssen wir in der ehemaligen Kirche aufsuchen. Das erste ist eine Darstellung der hl. Anna selbdritt, mit den Wappen der Groß und Plauen (Nr. 413. Kleine Abbildung im „Anzeiger für Kunde deutscher Vorzeit" 1855 S. 37). Die Komposition: die jugendliche Maria mit dem Kinde hat sich zu Füßen ihrer Mutter niedergelassen, erinnert ebenso wie die Landschaft mit dem Weiherhaus an Dürer'sche Arbeiten. Sie fällt offenbar in ganz späte Zeit, ebenso wie die zunächst anzuführende Tafel: Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes (Nr. 430). Beide halte ich für eigenhändige Werke, wohingegen ein jüngstes Gericht (Nr. 411) wohl bloß der Zeichnung nach auf Wolgemut zurückgeht.

Eine größere Anzahl seiner Werke ist in S. Lorenz zu finden. In der vierten Kapelle links die Messe des hl. Gregor, nach Hilpert zum Andenken des 1473 gestorbenen Hans Meyer gestiftet. Vischer glaubt sie nur von einem der Gehülfen gemalt, die am Kreuzaltar mit thätig waren, worin ich ihm nicht beistimmen kann. Fast wie ein Pendant hierzu nimmt sich die in der gleichen Kapelle aufgehängte Tafel: Christus als Schmerzensmann zwischen Philippus und Jakobus aus, die Vischer merkwürdiger Weise einem Vorgänger Wolgemut's zuschreibt. Nach Hilpert wäre sie eine Stiftung des 1488 gestorbenen Leonhard Spengler, der in der Tracht eines Kanonikus zu Füßen des Jakobus zu sehen ist.

Ein in der ersten Kapelle links befindlicher Flügel mit den untersetzten, vor einer Balustrade stehenden Figuren der Apostel Philippus, Jakobus, Barnabas und Markus ist von seinem Seitenstück, welches vier andere Apostel zeigt, jetzt getrennt. Das letztere befindet sich in der Frauenkirche. Es sind vielleicht nur Werkstattsarbeiten, so unverkennbar der Stil Wolgemut's ist.

Weiter in der siebenten Kapelle links eine Tafel, darstellend den hl. Wolfgang, hl. Erhard und einen dritten Bischof vor einem blauen, von Engeln gehaltenen Teppich; an der Staffel ein Vater mit fünf Söhnen und fünf Frauen in großen weißen Hauben. Nach Hilpert zum Gedächtniß des 1464 gestorbenen Erhard Schon gestiftet.

Am Eingang des Chores links: Christus am Kreuz zwischen

Maria und Johannes mit reicher, weit ausgedehnter Landschaft und der kleinen Figur des Stifters, eines Kanonikus.

Auf der rechten Seite des Chorumganges eine Votivtafel: die Himmelfahrt Christi (jetzt Nr. 3), von dem man nur noch die Füße sieht, indessen Maria und die Apostel an dem Berge in die Kniee gesunken sind. Den Wappen nach von Einem aus der Familie Füher gestiftet, der zwei Frauen gehabt hat, eine Tucherin und eine Schlüsselfelderin.

Die in der Nähe befindliche Tafel (jetzt Nr. 4) mit einer großen Anzahl knieender Leute, unter denen sich ein Papst, Bischöfe, Kardinäle und Mönche befinden, bildete offenbar den einen Flügel eines Altarwerkes und ist wohl identisch mit der von v. Rettberg in der Kaiserkapelle der Burg verzeichneten „Prozession".

Schräg gegenüber am Pfeiler findet man eine durch die reiche Anwendung von goldenen Gewändern besonders lebhaft und farbig wirkende „Beweinung Christi" (jetzt Nr. 2), die ihrer mannichfachen Beziehungen zum Kreuzaltar wegen vielleicht verhältnißmäßig früh angesetzt werden darf (Wappen des Stifters: rothes springendes Pferd auf goldenem Grunde). Jedenfalls gehört sie derselben Zeit an wie der Katharinenaltar in der vierten Kapelle des rechten Seitenschiffes (jetzt Nr. 8). Das Schnitzwerk, das den Schrein derselben einnimmt, zeigt die Statuen der hl. Katharina, Helena und eines Bischofes. Auf der Innenseite des linken Flügels ist die Verlobung der hl. Katharina im Beisein der vierzehn Nothhelfer, die sich in verschiedenen Gruppen niedergelassen haben, auf der des rechten Flügels die Auffindung des hl. Kreuzes durch die hl. Helena und die Bethätigung der Wunderkraft des echten Kreuzes dargestellt. Die Bilder an den Außenseiten: das Martyrium eines Bischofes und einer Heiligen, sind ganz zerstört. Auch hier fallen die reichen Goldstoffe besonders in die Augen, wie dies ähnlich dann auch auf der doch vermuthlich viel später entstandenen Staffel des Schwabacher Altares der Fall ist.

Keine andere Kirche kann sich, was den Besitz Wolgemut'scher Bilder betrifft, auch nur entfernt mit S. Lorenz vergleichen. Erwähnt man die vier Altarflügel in S. Jakob mit den Einzelfiguren der hl. Helena, des Christophorus, der Elisabeth und Anna selbdritt, von denen die ersten beiden wenigstens sicher von dem Künstler sind, während die anderen in Folge vollständiger Uebermalung schwer ein positives Urtheil zulassen — jene Tafel mit vier Aposteln in der Frauenkirche — und weist man noch, allerdings blindlings, auf die Möglichkeit hin, daß der bis zur Unkenntlichkeit übermalte „Tod der Maria" in der Tetzelkapelle der Aegidienkirche, der zum Gedächtniß der 1496 gestorbenen Margret Hans Tetzlin gestiftet wurde, von Wolgemut sein könnte, so ist auch Alles in den Kirchen genannt.

Anzuführen bleibt aber noch ein Altärchen auf der Burg, das auf den Flügeln, vor ausgespannten Teppichen stehend, innen die Heiligen Wenzel und Martin, außen Barbara und Elisabeth, in der Mitte die Holzfiguren der Maria mit dem Kinde und der Heiligen Heinrich und Kunigunde zeigt, dem Wappen nach eine Stiftung der Familie Stromair, vielleicht nicht viel später als der Kreuzaltar entstanden.

Endlich vertritt den Stil des Meisters, läßt auch die sehr breite, flüchtige Mache daran zweifeln, ob er ihn selbst ausgeführt, ein kleiner Altar in der Pfarrkirche zu Schwabach, dessen Gemälde die Auferweckung des Lazarus und den Einzug Konstantin's mit dem Kreuz in Rom, ferner die Heiligen Helena, Magdalena, Antonius Eremita und einen Bischof darstellen.

Von Glasgemälden, die nach Zeichnungen Wolgemut's gefertigt zu sein scheinen, erwähne ich außer dem schon oben angeführten aus dem Jahre 1497 in S. Jakob noch folgende:

1. Das Fenster ganz in der Mitte des Chores von S. Lorenz, das zu Ehren des Kaisers Friedrich III, der 1493 starb, eingesetzt sein soll. Hilpert beschreibt es kurz folgendermaßen: „Man sieht den Kaiser mit seiner Gemahlin Eleonore aus Portugal, die Wappen beider und rings herum die Wappen aller Theile des damaligen österreichischen Reiches, nämlich die beiden Wappen Oesterreichs, die von Krain, Tyrol, Burgau, Portenau, Habsburg, Pfyrdt, Elsaß, Kyburg, Windischmark und Mecheln. Außerdem sind einige Turniere, dabei Kaiser Karl zu Pferd im Kampfe, vorgestellt, S. Andreas, St. Christoph. St. Helena, St. Erasmus u. s. w. Oben ist der Erlöser, das Blut aus seiner Seite mit einem Kelch auffangend; Engel sind um ihn mit dem Kreuz, Speer, Essiggeschirr, Schwamm und dgl.“

2. Die oberen alten Theile des dritten Fensters rechts im Chore von S. Lorenz, enthaltend Darstellungen der Madonna, Johannes des Täufers, der hl. Margaretha, des hl. Christoph's, der Taufe Christi, der Verkündigung, der Anbetung des goldenen Kalbes, der Evangelistensymbole. Einiges hiervon scheint freilich noch etwas später im Anfange des 16. Jahrhunderts hinzugefügt. Die Wappen unten gehören einer späteren Zeit an.

3. Glasgemälde, datirt 1498, in der S. Johanniskirche.

Ein flüchtiger Ueberblick über die noch heute erhaltenen Zeugnisse der Thätigkeit Michel Wolgemut's während der letzten Jahrzehnte seines Lebens mußte genügen. Selbst vom historischen Standpunkte aus verdienen sie nur eine mäßige Beachtung. Eine früher unter dem Einflusse großer Meister auf monumentale Wirkung ausgehende Kunst lebt sich in ihnen aus. Je mehr

dieser Maler es aufgiebt, durch mächtige Verhältnisse und den Gesammteindruck eines reichen Apparates zu wirken, je mehr er sich von seinen Vorbildern löst, desto stärker tritt die Armuth seines Geistes und die Kraftlosigkeit seiner Empfindung hervor. Alle die Elemente, die uns in den späten Arbeiten unerfreulich, ja häufig abstoßend berühren, waren für das vorurtheilslose Auge schon in den früheren großen Schöpfungen vorhanden, damals freilich gleichsam verkleidet, zu scheinbarer Großartigkeit und Würde aufgebauscht, nunmehr, aller Hüllen beraubt, sich gebend als Das, was sie sind. Der einst so geschickt und mit so großer Sorgfalt auf die Wirkung durch den Schein bedachte Regisseur ist der Mühen überdrüssig geworden; Ruhm und mit ihm Aufträge sind ihm in reichstem Maße zu Theil geworden: nun nimmt er es leicht und geht im Vertrauen auf seine gesicherte Stellung nur oberflächlich und schnell zu Werke. Die durch lange Uebung erworbene Handfertigkeit macht ihn bequem. Und wie er schnell nun so bald die Komposition eines Todes der Maria, bald die einer Messe des Gregor, bald die Figuren von Heiligen entwirft, entstehen immer wieder dieselben Gestalten und Formen. Er hat sein ganz bestimmtes Repertoire von Typen, über das er mit vollendeter Sicherheit gebietet. Alle diese Typen sind uns schon ihren Grundformen, ich möchte sagen ihrer Idee nach von dem Zwickauer und dem Hofer Altar her bekannt, nur daß ihre Eigenthümlichkeiten jetzt, als wären sie versteinert, viel schärfer hervortreten. Die Abwechslung ist eine so geringe, daß der Künstler eigentlich nur zwischen zwei Extremen sich bewegt, zwischen dem für die Frauen und die jugendlichen Männer gewählten Kopftypus mit der dünnen gekniffenen Nase, deren Rücken in der Mitte etwas verdickt erscheint, den aufgedunsen vollen Wangen und starken Backenknochen, und dem für die älteren Männer angewandten mit der derben gebogenen Nase, den krampfhaft hoch gespannten Augenbrauen und den eingefallenen Wangen. Mit geringen Variationen, je nach Art des Haarwuchses und der Form des Bartes, kehren diese beiden immer wieder. Die größere Kraft der Farbe und die sorgfältigere, verschmelzende Modellirung der Fleischtöne gab ihnen früher wenigstens bis zu einem gewissen Grade den Anschein von Leben; jetzt glaubt man Imitationen von bemalten Holzfiguren vor sich zu sehen, mit so zähen, unvermittelt neben einander gesetzten Tönen ist das Fleisch in Schatten und Licht gegeben. Unterschiede in der Behandlung sind wohl nachzuweisen, aber im Allgemeinen darf dieses Urtheil als ein gültiges abgegeben werden.

Leicht nun begreift es sich, daß, so lange man die frühen, bedeutenderen Werke nicht auf das Gründlichste prüfte, so lange man nicht alle wesentlichen Merkmale dieser späteren Arbeiten schon in ihnen gewahrte, so lange man endlich Schöpfungen wie den Peringsdörffer Altar dem Wolgemut selbst zuschrieb, diese Tafeln zumeist nur als Werkstattsprodukte betrachtet werden konnten.

Nur zu begreiflich, daß der Forscher weiter, hielt er an dieser Annahme fest, sich, wie der Verfasser selbst bezeugen kann, ganz unlösbaren Widersprüchen gegenüber sah, daß man zu einem festen Begriffe Dessen, welches denn eigentlich Wolgemut's Stil sei, nicht gelangen konnte. Gerne sei es zugegeben, daß auch ferner verschiedene Ansichten darüber herrschen können, ob denn alle die zuletzt erwähnten Bilder ganz von dem Künstler selbst ausgeführt worden sind; es ist aber sehr nebensächlich, ob dies oder jenes gar zu derbe Produkt mit Hülfe eines Schülers vollendet wurde — die Hauptsache bleibt, daß der künstlerische Stil dieser Gemälde einer und derselbe, ein genau zu präzisirender, durchaus persönlicher, der Stil einer bestimmten künstlerischen Individualität ist. Was sich dem scharfen Erfassen desselben hindernd und erschwerend in den Weg stellte, das Urtheil beirrte und schwanken machte, war das nunmehr erkannte Eindringen fremder Elemente in die Kunstweise Wolgemut's. Dieses Fremde, mochte es nun Hans Pleydenwurff, Hans Schülein oder Martin Schongauer entlehnt sein, gab den verschiedenen Werken einen in manchen Einzelheiten unterschiedenen Charakter; Wolgemut schien in mehrfachen Manieren sehr ungleich gearbeitet zu haben, und damit war den mannichfachsten Auffassungen die Thüre geöffnet. Der bequemste Ausweg blieb, Alles und Jedes aus der Mitarbeiterschaft zahlreicher Gesellen zu erklären, und so wurde die „Werkstatt" der Rettungsanker in all solcher Verwirrung.

Wie steht es nun aber in Wirklichkeit mit dieser Werkstatt? Daß Wolgemut eine solche und zwar in ausgedehntem Maße, namentlich in späterer Zeit, gehalten hat, ist sicher. Es frägt sich nur, welcher Art das Verhältniß des Meisters zu den Gesellen und Schülern war. Aus allen bisherigen Untersuchungen geht hervor, daß es gleichsam verschiedene Grade der Mitarbeiterschaft gab. Einmal wird es Lehrjungen, Knaben, gegeben haben, die nur den ersten Unterricht in den Anfangsgründen der Malerei erhielten — diese kommen hier weiter nicht in Betracht. Daneben dann weiter vorgeschrittene, im Malen bereits geübte Lehrlinge, die bei der Vollendung und Ausführung der Aufträge mit thätig waren, gleichwohl aber dienend sich verhielten, indem sie im Stile ihres Meisters nach dessen Zeichnungen arbeiteten. Solche Gehülfen von zumeist mittelmäßiger Begabung, derb, zum Theil roh arbeitende Handwerker, denen keine künstlerische Bedeutung zuzuerkennen ist, waren es, die Theile des Crailsheimer (die Staffelbilder), des Kreuzaltares, des Altares in Hersbruck, einzelne der später erwähnten Tafeln ausführten. Man kann sie getrost unbenannt lassen und unter einen allgemeinen Begriff: „Werkstatt" zusammenfassen. Man wird in dieser Kategorie die Verfertiger einer Anzahl mittelmäßiger Bilder suchen müssen, die man in Nürnberger Kirchen und im Germanischen Museum sieht. Ich erwähne als Beispiele den Petersaltar in S. Sebald mit Szenen aus des Apostels Leben, den nach einer Notiz bei Würffel (Ver-

mischte Nachrichten, S. 660) der 1487 gestorbene Nikolaus Topler renoviren ließ — den in den Anfang des 16. Jahrhunderts zu versetzenden Altar mit Bildern aus der Legende Maria und zahlreichen Heiligen in der Burg, der den Heiligen Helena, Konstantin, Heinrich und Kunigunde gewidmet ist — das Rosenkranzbild von 1502 in S. Lorenz, das zum Andenken der Frau Anna Nyklas Paumgartner gestiftet ist — jene bunte, süßlich farbige Tafel: „Maria mit Kind, Helena, Barbara, Jakobus major, Bartholomäus", die, eine Gedächtnißstiftung des Jodokus Krell († 1483), früher in S. Lorenz sich befand und von v. Murr für eines der schönsten aller Gemälde Nürnbergs gehalten wurde, jetzt im Germanischen Museum (Nr. 125). Dagegen beansprucht nun eine dritte Kategorie unser volles Interesse: es sind die Maler, die ihren eigenen, von dem Wolgemut's verschiedenen Stil haben und doch in einer gewissen Weise mit demselben assoziirt waren, da sie die an Wolgemut ergangenen Aufträge mit ausführen, ja ganz übernehmen. Möglich, daß Einzelne unter denselben früher Schüler Wolgemut's waren; in der Zeit, da sie die uns bekannten Bilder malen, sind sie voll ausgebildete eigenartige Künstler. Gemeinschaftlicher Geschäftsbetrieb scheint sie mit Wolgemut verbunden zu haben. Unter bestimmten Bedingungen und gegen entsprechende Entschädigung wird ihnen derselbe, der durch Jahrzehnte hindurch als angesehenster Meister geradezu das Monopol des Kunstbetriebes besessen zu haben scheint, die ihm gewordenen Bestellungen ganz oder zum Theil zur Ausführung übergeben haben.

Diese durch Gemeinsamkeit der Interessen Wolgemut verbundenen Mitarbeiter sind also Künstler von selbstständiger Bedeutung, die ihren eigenen Stil haben und demgemäß für sich betrachtet sein wollen.

Der älteren Generation noch gehört jener Meister an, den wir als einen Schüler Pfenning's und Mitarbeiter am Zwickauer Altar bereits früher kennen gelernt haben.

Als Zweiter ist der Schöpfer des Peringsdörffer Altares zu nennen, der, Wolgemut an Begabung weit überlegen, als der größte Nürnberger Maler am Ende des Jahrhunderts uns noch eingehender beschäftigen wird.

Der Dritte ist der Künstler, welcher den Bildercyklus in Goslar ausgeführt hat, ein Niedersachse, von dem in Nürnberg Nichts erhalten ist, — ein Vierter endlich der Meister des Schwabacher Altares, welcher schon halb der neuen, durch Dürer's künstlerische Thaten hervorgerufenen Phase der Nürnberger Kunst angehört und im Zusammenhang mit einigen anderen Künstlern des Ueberganges betrachtet werden muß.

Sache der einzelnen Untersuchung wird es sein, zu entscheiden, ob einer dieser Künstler als eigentlicher Schüler Wolgemut's anzusehen ist, und in wie weit er durch die Kunst des Letzteren beeinflußt worden ist.

Die Frage nach den Mitarbeitern Wolgemut's führt nun weiter aber zu Betrachtungen darüber, ob und in wie weit er neben der Malerei auch auf anderen Gebieten der Kunst thätig gewesen ist. Die einzige positive Angabe nämlich über eine Arbeitstheilung mit einem anderen Künstler ist Jene, nach welcher er in Gemeinschaft mit seinem Stiefsohne Wilhelm Pleydenwurff die Illustration eines großen von Anton Koburger herausgegebenen Werkes: der Schedel'schen Weltchronik, ausgeführt hat, die in lateinischer Sprache 1493, in deutscher 1494 herausgegeben wurde. Die Beglaubigung der Autorschaft beider Künstler an den Holzschnitten findet sich am Schlusse der Chronik und gestattete weiter, auch den Bilderschmuck des 1491 von Koburger publizirten „Schatzbehalters" mit vollständiger Sicherheit als ihre Arbeit zu betrachten, da der Stil der Holzschnitte hier durchaus mit dem in der Weltchronik übereinstimmt. Verschiedene Holzschneider, mehr oder weniger geschickt, haben offenbar nach ihren Zeichnungen gearbeitet.

Nun ist bisher mit großer Bestimmtheit behauptet worden, daß es, in Anbetracht der sehr verschiedenen Kunstfertigkeit der Holzschneider und der hieraus entspringenden ungleichartigen Treue in der Wiedergabe der Zeichnungen, unmöglich sei, den Antheil Wolgemut's an der Arbeit von dem Pleydenwurff's zu unterscheiden. In der That scheint auf den ersten Blick der stilistische Charakter aller Illustrationen ein durchaus einheitlicher und nur die Güte der Holzschneidearbeit eine verschiedene zu sein, bei näherer vergleichender Prüfung aber gelangt man zu einem anderen Urtheil. So gewagt, ja verwegen der Versuch dünken mag, Wolgemut's und Pleydenwurff's Zeichnungen unterscheiden zu wollen, bleibt er doch nichtsdestoweniger zu unternehmen: als Ausgangspunkt darf ja nunmehr die bis in Einzelheiten hinein gewonnene Kenntniß der stilistischen Merkmale von Wolgemut's Stil dienen.

Die Illustrationen der Weltchronik sind verschiedener Art: entweder größere figürliche Darstellungen oder Städteansichten oder Figuren, meist Brustbilder, von Personen der Geschichte, Sage oder Legende; einzelne wenige Stöcke, den Tempel in Jerusalem und dessen Ausstattung behandelnd, sind aus der älteren Bibel Koburger's entlehnt. Jene Brustbilder sind fast durchweg auf einen einzelnen Stock geschnitten und wurden nach Belieben häufig in stammbaumartiger Weise nebeneinandergestellt. Sie wiederholen sich vielfach, so daß dasselbe Bild das eine Mal einen Patriarchen, das andere Mal einen griechischen Helden, das dritte Mal einen Philosophen vergegenwärtigt. Die Naivetät, mit der dem Betrachter zuweilen zugemuthet wird, er solle irgend einen Nürnberger Bürger mit behaglichem Käppchen auf dem Kopf für einen trojanischen Vorkämpfer ansehen, kann wahrhaft erheitern. Es kommt dem Künstler nicht allzu ängstlich auf irgend welche Charakterisirung an; er glaubt sein Möglichstes zu thun, wenn er die Bärte und Kopfbedeckungen, unter denen manche phan-

tastische vorkommen, variirt. Dies gilt im Allgemeinen, was aber den Geist, die Empfindung und das Formengefühl anbetrifft, so, meine ich, läßt sich deutlich gewahren, daß zwei sehr verschieden begabte künstlerische Individualitäten thätig gewesen sind, die eine nüchtern, derb und geistlos, die andere mit ausgesprochenem Sinne für das Feine, Anmuthige, poetisch Ausdrucksvolle. Es handelt sich hier nicht um eine bloß auf Rechnung des Holzschneiders zu setzende Verschiedenheit, sondern um eine solche des Stiles!

Der Nachweis nun aber, welcher von den beiden Zeichnern Wolgemut war, läßt sich unschwer erbringen. Beim Durchblättern des mächtigen Bandes fallen einige größere Holzschnitte ins Auge, die Wolgemut's Autorschaft auf das Unzweifelhafteste verrathen: ich nenne vor Allem die Darstellungen: Christus und die zwölf Apostel (Fol. CI verso der lateinischen Ausgabe), das jüngste Gericht (Fol. CCLXV verso) und die Szenen der Schöpfungsgeschichte (Fol. I bis VII) mit Ausnahme der „Engelversammlung" (Fol. II). Prägt man sich alle Merkmale ein, so wird man die bei Weitem größte Zahl der anderen größeren figürlichen Darstellungen, sowie die Mehrzahl der einzelnen Figuren gleichfalls als Zeichnungen Wolgemut's erkennen. Vor Allem ist es die Handform, die als ein entscheidendes Merkmal gelten muß: jene längliche Form der Hand mit steif in der Fläche der Mittelhand ausgestreckten Fingern, von denen die mittleren gerade und geschlossen aneinander liegen, indeß der kleine Finger steif etwas von ihnen abgesperrt ist. Natürlich haben wir es mit einer Anzahl verschiedener Handbewegungen zu thun, aber die dominirende typische ist die eben erwähnte. Wer den Blick für die Handform an den Gemälden Wolgemut's geübt hat, wird sie auch hier nach einiger Uebung scharf erfassen. Daneben sind es die derb gezeichneten, unangenehmen Typen, die verkleinert, aber zugleich noch vergröbert diejenigen der Gemälde wiederholen: der eine derbere Holzschneider macht sie zu vollständigen Karrikaturen.

Welches sind nun aber die Illustrationen, die jener anderen feiner organisirten Künstlerindividualität, also Wilhelm Pleydenwurff zuzuschreiben sind? Ihre Zahl ist, wie erwähnt, eine viel kleinere. Ich führe vor Allem folgende als kennzeichnende Beispiele an: die Engelgruppe (Fol. II), Circe und Ulysses (Fol. XLI), Noah (Fol. XIV verso), Abraham (Fol. XXII), Hiob (Fol. XXIX), Alexander Magnus (Fol. LXXV verso), die tiburtinische Sibylle (Fol. XCIII verso), das Gastmahl des Herodes (Fol. XCIV verso), das Wunder der Hostie (Fol. CCXVII), den großartig dramatischen Tanz der Skelette (Fol. CCLXIIII), den Kaiser und seinen Hofstaat (Fol. CLXXXIIII). Alle anderen größeren Bilder — vielleicht mit Ausnahme der Marienbilder (Fol. CII verso) und der Martyrien des Petrus und Paulus (Fol. CIV verso), über die ich mich nicht mit Bestimmtheit auszusprechen wage — dürften

von Wolgemut sein. Von Einzelfiguren erwähne ich nur eine Anzahl der wichtigeren: die Patriarchen (Fol. IX verso, Fol. X, Fol. X verso, Fol. XIV verso, die eingerahmten Fol. XV verso, Fol. XXI, Aminadab und Naason Fol. XXX), die Sibyllen (Fol. XXXV verso), griechische Helden (Fol. XXXVII), die Königin von Saba (Fol. XLVI verso). Dasselbe aber, wie bei der Weltchronik, dürfen wir auch bei dem Schatzbehalter konstatiren. Auch hier dürfte zwischen Wolgemut und Pleydenwurff wohl zu unterscheiden sein, bleibt man in manchem einzelnen Falle auch ungewiß. Die Mehrzahl der Zeichnungen stammt von Ersterem, — von denen Pleydenwurff's begnüge ich mich, nur die besonders charakteristischen anzuführen, als welche ich betrachte: Fig. 41: die Hochzeit zu Kana, Fig. 53: die Findung Mosis, Fig. 57: die Gefangennahme Christi, Fig. 60: Moses und der Engel, Fig. 84 und 85: Darstellungen aus dem Leben David's.

Was die Figuren Pleydenwurff's vor Allem auszeichnet, ist der ausgesprochene Sinn für Schönheit, die scharfe Naturbeobachtung und eine lebhafte Phantasie. Die vornehme Würde des Alters weiß er nicht minder darzustellen wie die leichte Anmuth der Jugend; im Gegensatze zu Wolgemut's derbem, philisterhaftem Wesen ist ihm ein aristokratisches Empfinden zu eigen, das seiner Kunst einen durchaus edlen Charakter verleiht. Seine Gestalten bewegen sich mit voller Freiheit und Ruhe bei aller Lebhaftigkeit. Die Gesichtszüge sind fein und scharf, der Blick ist lebhaft und offen, die Bewegung ausdrucksvoll momentan. Er liebt es, den Figuren reiche, häufig phantastische Kopfbedeckungen zu geben und die Tracht durch Anwendung von kostbaren Stoffen und Pelzen möglichst mannichfaltig zu gestalten, wie er auch die Blumenkelche, aus denen die Halbfiguren erwachsen (ähnlich wie dies auf den Rückseiten Wolgemut'scher Altäre geschieht), besonders geschmackvoll bildet. Zwei Eigenthümlichkeiten der Zeichnung aber sind es, welche, sieht man von dem Gesammtcharakter ab, das Kriterium dafür abgeben, welche Holzschnitte auf seine Zeichnung zurückgehen: nämlich die Haarbehandlung und die Handform. Haben die Figuren Wolgemut's nämlich schlichtes, weich oder in welligen Locken fallendes Haar, so ist das von Pleydenwurff gezeichnete Haar und der Bart kraus gelockt und daher sehr detaillirt in zittrigen Linien gegeben, was dem Holzschneider zumuthete, das Schneidemesser fast wie eine Radirnadel zu handhaben. In den zierlich bewegten Händen aber macht sich, wie in Allem sonst, das Streben nach Grazie und Ausdruck bemerkbar: die feinknochigen, zugespitzten Finger sind gespreizt bewegt; der kleine und der vierte sind meist etwas gekrümmt. Fast nie, wie dies bei Wolgemut die Regel, liegen die Finger geschlossen steif neben einander, sondern entweder der Mittelfinger allein oder Mittelfinger und vierter Finger oder der vierte Finger allein sind ein wenig einwärts gekrümmt, oder der

Mittelfinger ist etwas unter den Zeigefinger geschoben, wodurch der vierte und der kleine isolirt werden: kurz, der Künstler sucht möglichstes Leben in die Hand zu bringen.

Auf Grund dieser Eigenthümlichkeiten nun könnte von Einem, der sich die Mühe hierzu nehmen möchte, ein genaues Verzeichniß der Holzschnitte nach Wolgemut und derjenigen nach Pleydenwurff aufgestellt werden, wobei freilich stets darauf Rücksicht zu nehmen ist, daß auch Pleydenwurff sich verschiedener Holzschneider, die seine Zeichnungen mehr oder weniger getreu übertrugen, bediente. Wir bescheiden uns damit, die Unterschiede des Stiles im Allgemeinen festgestellt zu haben, und weisen nun auf zwei Resultate eines solchen eingehenden Vergleiches hin. Einmal nämlich ist es sehr bemerkenswerth, daß nicht allein die schöneren Entwürfe von Pleydenwurff herrühren, sondern daß eine Anzahl derselben auch in ganz besonders technisch vollendeter Weise in Holz geschnitten worden sind. Keine der Wolgemut'schen Illustrationen läßt sich, was die Feinheit und Sorgfalt des Holzschnittes anbetrifft, vergleichen mit Bildern, wie der Engelversammlung (Fol. II), dem Abraham (Fol. XXII), der Circe und Ulysses (Fol. XLI), dem Hofstaat des Kaisers (Fol. CLXXXIIII), um nur einige Beispiele zu geben, die durch viele der Bildnisse vermehrt werden könnten. Unwillkürlich frägt man sich angesichts dieser ganz meisterlichen Holzschnitte, ob sie nicht vielleicht von Pleydenwurff selbst ausgeführt worden sind.

Die zweite bemerkenswerthe Thatsache ist diese, daß Pleydenwurff an der Illustration etwa des ersten Drittels der Chronik großen Antheil genommen hat, ja daß er für dasselbe den größeren Theil der Einzelfiguren ausgeführt hat, indeß Wolgemut besonders die größeren Bilder gezeichnet hat, daß aber später Pleydenwurff's Mitarbeiterschaft sich auf ganz wenige und zwar zumeist umfangreichere Entwürfe beschränkt.

Welcher Art das Verhältniß der beiden Künstler zu einander war, wird aus diesem allen ganz ersichtlich: Wilhelm Pleydenwurff arbeitete mit Wolgemut in dessen Atelier, und es trat bei Aufträgen wie denen Koburger's eine vollständige Arbeitstheilung ein, nachdem man sich über den Gesammtplan geeinigt hatte. Nur Eines bleibt unsicher, ob Beide nicht bloß die Zeichnungen gemacht, sondern auch selbst in Holz geschnitten haben. Es läßt sich hierüber schwerlich ein positives Urtheil gewinnen, aber ein wichtiges Hülfsmittel zur Entscheidung der Frage ist uns geboten: in jener Zeichnung im British Museum nämlich, die ohne Zweifel der erste Entwurf zu dem thronenden Gottvater in der Schedel'schen Weltchronik (Fol. I verso) ist und durch Sidney Colvin bekannt gemacht und im „Jahrbuch der k. preußischen Kunstsammlungen"

(Bd. VII, S. 98) veröffentlicht worden ist. Dieses große Blatt, das nur in unwesentlichen Kleinigkeiten von dem Holzschnitt verschieden ist und auf der Rückseite Bruchstücke des Schedel'schen Textes enthält, trägt die Jahreszahl 1490. Damals also schon, noch ehe der Vertrag mit Wolgemut und Pleydenwurff (29. Dezember 1491) abgeschlossen worden war, wurde das Unternehmen geplant, und diese Zeichnung mag als eine Art Probestück gedient haben. Sidney Colvin nun hält sie für eine Arbeit Wolgemut's, dem er überhaupt den Löwenantheil an der Illustration zuerkennt, und dafür würde auch unsere obige Zuweisung des betreffenden Holzschnittes an Wolgemut sprechen. Nun ergiebt aber eine genauere Prüfung des Entwurfes, daß nach allen stilistischen Anzeichen derselbe nicht von der Hand Michel's, sondern von der Pleydenwurff's ist. Sonderbar genug: bei der Uebertragung auf den Holzstock verwandeln sich die reizenden schalkhaften, gefälligen Putten, die ihr Spiel oben im gothischen Laubwerk treiben, vollständig in die von den Bildern Wolgemut's uns wohlbekannten flämischen, häßlichen Kinder; aus dem äußerst charakteristischen, ausdrucksvoll nach oben blickenden Kopf des einen der Waldmenschen links mit der charakteristischen aufgeworfenen Nase wird ein wüst dreinschauender Kopf mit langer gebogener Nase; die scharf bewegten, gespreizten Hände Beider verlieren ihre eigenthümliche Form. Damit, daß ein ungeschickter Formschneider das Vorbild verderbt und entstellt habe, wird die auffallende Erscheinung nicht erklärt, denn es handelt sich nicht um eine bloße Entstellung, sondern um eine Umbildung im Wolgemut'schen Geschmacke. Soll man nun annehmen, daß Wolgemut seinerseits den Pleydenwurff'schen Entwurf noch einmal nachgezeichnet und diese seine Zeichnung dem Formschneider übergeben hat, oder daß er selbst den Holzschnitt nach Pleydenwurff angefertigt hat? Beides wäre denkbar, doch hat die erstere Annahme immerhin mehr Wahrscheinlichkeit für sich, da die wohl erhaltene Londoner Zeichnung schwerlich direkt als Vorlage für einen Holzschneider gedient hat.

Die Erwähnung einer dem Wolgemut zugeschriebenen Zeichnung legt es nahe, die Frage zu erörtern, ob uns echte Zeichnungen des Meisters überhaupt erhalten sind. In den meisten größeren Sammlungen werden Blätter unter seinem Namen gezeigt: die größte Anzahl wohl in der zu Erlangen, andere in Berlin, Wien, Pest, Paris, London, Basel. Es sind fast Alles breit und flüchtig mit der Feder, häufig auf röthlich grundirtes Papier (Erlangen) hingesetzte Entwürfe. Ein gemeinsamer Stilcharakter ist ihnen durchweg eigenthümlich, und derselbe weist auf die Nürnberger Schule und speziell die Richtung Wolgemut's hin. Der künstlerische Wert aber ist ein sehr verschiedener, und die Entscheidung darüber, welche Zeichnungen von Wolgemut selbst, welche von Arbeitsgenossen und Schülern ausgeführt sind, wird erst durch ausführliche

Untersuchungen erreicht werden können, die auch der Verfasser nicht zum Ende geführt zu haben bekennt.

Als Maler und als Zeichner für den Holzschnitt haben wir Michel Wolgemut kennen gelernt, damit aber, falls anders die verschiedenen hierüber geäußerten Ansichten Recht haben, noch nicht den Künstler nach dem ganzen Umfange seiner Thätigkeit gewürdigt. Zwei andere Seiten derselben blieben zu betrachten: die Kunst, in Kupfer zu stechen und die Bildschnitzerei.

Thausing, der allzu früh durch ein grausames Geschick dem Leben und Wirken Entrissene, war es, der in seiner großen Biographie Dürer's zuerst die Behauptung aufstellte, das auf einer Anzahl Kupferstiche in der Mitte unten angebrachte W bedeute Wolgemut. Es waren dies jene Stiche, welche Wiederholungen von solchen Dürer's sind. Thausing hatte zuerst die W'schen Blätter für die Originale, die Dürer'schen für die Kopien gehalten, in der zweiten Ausgabe seines Werkes modifizirte er diese Ansicht und schloß sich der Harck's an, welcher im Einklang mit der von vielen Seiten geltend gemachten Thatsache, daß die Kompositionen doch zweifellos von Dürer herrührten, die Vermuthung ausgesprochen hatte, Dürer habe, nach seiner italienischen Reise wieder als Mitarbeiter in die Werkstatt Wolgemut's zurückgekehrt, zuerst seine Stiche unter dem Zeichen dieser Werkstatt: W ausgehen lassen und später, selbstständig geworden, dieselben Kompositionen noch einmal gestochen und nun mit seinem Monogramm versehen. Harck sah sich zu dieser Erklärung genöthigt, als der einzig möglichen, weil er die von Thausing vorgebrachten Gründe dafür, daß die W'schen Blätter die Originale, die Dürer'schen die Kopien seien, für unwiderleglich hielt. Nun haben dieselben aber neueren Forschungen, zunächst Vischer's, dann Schmidt's und Lehrs', nicht Stich gehalten, und damit verändert sich die ganze Sachlage. Die alte Ansicht, die W'schen Stiche seien einfach nach den Dürer'schen gemacht, ist wieder zu ihrem Rechte gekommen. Wer daran festhalten will, daß mit dem W Wolgemut gemeint sei, würde den Letzteren also als den Kopisten seines Schülers Dürer auffassen müssen.

Bedeutet aber das W Wolgemut? Diese Frage ist von Lehrs neuerdings in seiner Schrift über „Wenzel von Olmütz" auf das Entschiedenste verneint worden. Neben jenen in Nachahmung Dürer's entstandenen Blättern giebt es eine Anzahl anderer, gleichfalls mit W signirter. Diese, ihrerseits zumeist Kopien nach anderen Stichen, namentlich Schongauer's, werden, und zwar auch von Thausing, auf Grund eines „Wenzel von Olmütz" bezeichneten Blattes, diesem Künstler zugeschrieben. Lehrs nun weist aus bestimmten Eigenthümlichkeiten der Art, in welcher dieser Künstler fremde Vorbilder nachahmt, nach, daß auch jene mit dem W unten in der Mitte bezeichneten Kopien Dürer'scher Stiche von demselben Wenzel gemacht sind. Indem er zugleich den Beweis

führte, daß die einzige ältere Nachricht, die Litera W bedeute Wolgemut, als eine durchaus willkürliche keinerlei beweisende Kraft habe, hat Lehrs die von Thausing aufgestellte These, Wolgemut sei auch Kupferstecher gewesen, vollständig widerlegt, und hierbei dürfte es, falls nicht ganz neue entscheidende Thatsachen aufgefunden werden, sein Bewenden haben.

Anders verhält es sich mit der Annahme, Wolgemut habe neben der Malerei auch die Kunst des Bildschnitzens betrieben. Positive alte Angaben haben wir freilich auch hierüber nicht, aber der Umstand, daß die größten von dem Meister ausgeführten Altäre neben den Gemälden auch Bildschnitzereien enthalten, führt von selbst zu ernstlichen Erwägungen. Wiederholt ist von Forschern, die sich mit den Gemälden Wolgemut's beschäftigten, hervorgehoben worden, daß die Farbenbehandlung wie die Zeichnung in denselben mehr den Geschmack und die Kunstweise eines in Holz arbeitenden Bildhauers, als eines Malers verrathe: man konnte als Beleg hierfür die Härte in der Zeichnung der Umrisse, den Mangel an fein modellirender Abstufung der Töne und die Vorliebe für die zähe, gelbe Farbe des Fleisches anführen. In der That scheinen, wie schon oben bemerkt wurde, die Figuren auf den Bildern des Künstlers mehr bemalten Holzfiguren, als lebenden Wesen nachgebildet zu sein. Aber hieraus einen bestimmten Schluß ziehen zu wollen, wäre gewagt. Daß Wolgemut in erster Linie Maler war, beweist schon die Formulirung der ihm zu Theil gewordenen Aufträge. Jene Eigenthümlichkeiten seines Stiles lassen sich auch ohne die Annahme, daß er vorzugsweise Bildschnitzer gewesen sei, und zwar einfach aus der mäßigen künstlerischen Begabung erklären.

Entscheidend also kann nur der Vergleich der plastischen Theile an den von ihm ausgeführten Altären unter einander und mit sonstigen Nürnberger Werken sein. Einen solchen Vergleich nun hat Bode in seiner „Geschichte der deutschen Skulptur" zuerst angestellt und ist zu dem Resultate gekommen, daß eine ganze Gruppe von Holzschnitzwerken, die den wesentlichen Stilmerkmalen nach zusammengehören, in der Wolgemut'schen Werkstatt entstanden sein muß, daß aber in keiner Weise ein bestimmter Anhaltspunkt dafür vorläge, dieselben oder auch nur einzelne derselben als eigenhändige Arbeiten des Meisters anzusehen. Vielmehr müsse man annehmen, daß die Schnitzereien von verschiedenen Gehülfen ausgeführt worden sind.

Wenn Bode gegen die Behauptung, Wolgemut sei sowohl Maler als Bildschnitzer gewesen, ganz allgemein schon dies einwendet, daß in Deutschland überhaupt die verschiedenen Kunstzweige viel getrennter betrieben worden seien, als in Italien, wo uns im Quattrocento eine häufig geradezu unbegreifliche Universalität des Schaffens bei ein und demselben Künstler entgegentritt, so wäre hierauf freilich, bei aller Anerkennung der Richtigkeit dieser Bemerkung dem Allgemeinen nach, zu erwidern, daß es eben zuweilen doch deutsche Künstler

gegeben hat, die wie Berthold zugleich Maler und Bildschnitzer waren. Aber diese Erwiderung entkräftet die viel entscheidenderen stilistischen Untersuchungen Bode's nicht, welche ihn veranlaßten, in Wolgemut nur den Maler, nicht den Bildschnitzer zu sehen.

Die Forschungen des Verfassers können nichts Anderes, als die Ansichten des um, man darf wohl sagen, alle Zweige des kunstgeschichtlichen Wissens so unvergleichlich verdienten Forschers im Wesentlichen bestätigen.

Prüft man die Bildschnitzereien an den im Obigen als Wolgemut'sche Werke nachgewiesenen Altären, so wird eine zum Theil sehr große Verschiedenheit der Ausführung bei ausgesprochener Verwandtschaft bemerkbar. In Betracht kommen, da vom Hofer Altar nur die Bilder erhalten sind: der Zwickauer, der Haller'sche, der Crailsheimer Altar, ferner das jetzt im Germanischen Museum aufbewahrte Mittelstück des Hersbrucker Werkes, der große Schwabacher Altar, der kleine ebendaselbst, der Katharinenaltar in S. Lorenz und das Altärchen auf der Burg. Fast möchte man sagen: so viele Werke, so viele Künstlerhände! Schon die Schnitzereien der beiden erstgenannten Werke, so deutlich sie in Typen, Gewändern und Empfindung den Stempel der Wolgemut'schen Kunst tragen, weichen in der Ausführung stark von einander ab, und auch bei den späteren würde es gewagt sein, auch nur zwei demselben Bildschnitzer zuzuschreiben. Einmal, bei dem Schwabacher Altar nämlich, kann man, Bode folgend, sogar den Verfertiger der großen Holzfiguren namhaft machen. Veit Stoß nämlich erscheint hier als der Mitarbeiter Wolgemut's an einem und demselben Werke, — ein weiterer interessanter Beleg für den Geschäftsbetrieb unseres Künstlers.

Bei dieser Verschiedenheit der Schnitzereien, wie sollte man mit Bestimmtheit sagen können, ob und an welchem Werke sich derselbe als Bildhauer betheiligt hat? Hat er die Grablegung am Haller'schen Altar, hat er die Heiligen in Zwickau gefertigt, oder was sonst? Möglich ist es, daß eines der Werke von ihm herrührt, aber man sieht sich hier nur auf Vermuthungen angewiesen. Das Einzige, was sich mit Sicherheit ergiebt, ist Dies, daß, falls er in Holz zu schnitzen verstand, er solcher Kunst nur ganz ausnahmsweise oblag und in der Regel, ja fast immer bestimmten Mitarbeitern diesen Theil der Aufträge auszuführen überließ. Daß der Geist seiner Malereien sich in den plastischen Arbeiten der Werkstattsgenossen wiederspiegelt, ist bei der dominirenden Stellung, die er in Nürnberg einnahm, schließlich nicht verwunderlich, selbst wenn die Annahme Bode's, daß die Bildschnitzer vielfach nach seinen Entwürfen arbeiteten, nicht allgemeine Zustimmung findet.

Die eingehende Betrachtung der Skulpturen der Wolgemut'schen Werkstatt aber geht über die Aufgabe dieses Buches hinaus. Wer sich derselben widmen will, wird von den oben genannten Werken auszugehen und mit ihnen

eine große Anzahl anderer nicht mit Wolgemut'schen Bildern in Zusammenhang stehender Arbeiten, von denen Bode einzelne besonders wichtige schon angeführt hat, zusammenzustellen haben. Hier genügt der allgemeine Nachweis, daß Wolgemut in allererster Linie Maler gewesen ist und, was hiervon die einfache Folgerung ist, daß die Schwächen und Mängel seiner Kunstweise einzig und allein aus seiner Begabung zu erklären sind.

Berthold, Pfenning, Hans Pleydenwurff — diese drei Namen bezeichnen ebensoviele bedeutungsvolle Phasen in der Geschichte der Nürnberger Kunst im 15. Jahrhundert. Nicht ihnen gleichberechtigt darf Michel Wolgemut genannt werden. Entscheidende, weit hinaus wirkende Neuerungen, die nur aus einem genialen Vermögen entspringen, werden ihm nicht verdankt. Weder durch Originalität der Anschauung, noch durch Ausbildung des technischen Verfahrens, noch durch fruchtbringende Einführung einer vorgeschrittenen fremden Kunstrichtung hat er sich ausgezeichnet. In jeder Beziehung bleibt er hinter seinem Lehrer Pleydenwurff zurück, es sei denn, daß man die reichere Durchbildung der Landschaft in Einzelheiten als einen Fortschritt auffassen will. Nur indem er bedeutende, künstlerische Elemente anderen großen Meistern: seinem Lehrer, dann Schülein, endlich Schongauer nachahmend entlehnt, vermag er seinen Schöpfungen wenigstens den täuschenden künstlichen Schein energischen Lebens und kühner Gewandtheit zu geben. Aber diese Anstrengung hält nicht dauernd vor, und nach kurzem, gewaltsam erzwungenem Aufschwung sinkt er um so schneller auf den Boden nüchterner, platter Alltäglichkeit, in die Sphäre, der er seinem ganzen Wesen nach von je angehörte, zurück. Die schnell errungene Gunst der Mitbürger, die sich vollständig von ihm blenden ließen, seitdem er durch die Verheirathung mit der ehemaligen Frau seines Lehrers mit allen Anprüchen, dessen einziger Erbe und größerer Nachfolger zu sein, aufgetreten war, bleibt ihm auch in diesen späteren Zeiten treu. Er ist der unbestrittene Leiter und Mittelpunkt des künstlerischen Lebens in Nürnberg. Alle großen Aufträge ergehen an ihn, und zur Mitarbeiterschaft zieht er die begabteren Maler und Bildschnitzer an sich heran, indeß die jüngere Generation sich in seine Werkstatt drängt, die ersten Anweisungen von ihm zu erhalten. Und es war, als sollte Das immer so bleiben, denn diesem Manne schien kein Ende der Tage gesetzt zu sein. Viel jüngere, viel begabtere Künstler starben neben ihm dahin, und er fuhr fort zu malen und zu zeichnen und zu unterweisen. Der junge Knabe, der im Jahre 1486 in die Werkstatt eingetreten war, der sie 1490 verlassen hatte, um sich auf die Wanderschaft zu begeben, hatte einen weit über die deutschen Lande hinaus berühmten Namen erhalten, hatte seine Apokalypse, seine zwei Passionen in die Welt ausgehen lassen — und noch immer war Wolgemut bei der Arbeit. Unerhörte künstlerische Thaten waren geschehen; sprach man von Nürnberger Kunst, so sprach man von Albrecht Dürer; eine Welt von neuen Ideen hatte

ein anderes Zeitalter für Deutschland herbeigeführt, im Auftrage Kaiser Maximilian's begann Dürer die heidnisch-allegorischen Werke des Triumphwagens und der Ehrenpforte zu entwerfen — und Michel Wolgemut lebte noch immer! Kann sich das Wesen eines Menschen charakteristischer in seinem Schicksal aussprechen? Ein Künstler und eine Kunstweise, die allmählich, da der belebende Hauch von Außen nachläßt und keine Bewegung von Innen heraus sich ausbreitet, in vollständige Stagnation gerathen und so stockend und immer trüber werdend, langsamer Verflüchtigung preisgegeben, monoton verharren, inmitten jugendgewaltigen Frühlingslebens ringsum, bis dieses sie ganz überwuchert und bis auf die letzten Reste aufzehrt.





5. Wilhelm Pleydenwurff.

„Dieser Wolgemut ist seiner Zeit für einen guten künstlichen Maler und Reißer geacht gewest, darumb auch Albrecht Dürers Vater ihm, Wolgemut, seinen Sohn Albrechten zu lernen befohlen hat. Was aber gemelter Wolgemut zu der Zeit gerissen hat, findet man in der Nürnbergischen großen Chronik, sein Gemäld aber ist die Tafel in der Augustiner Kirche gegen die Schustergasse, welches der Peringsdorffer hat machen lassen. Er starb 1519."

Diese wenigen, dem Andenken Wolgemut's vom Schreibmeister Neudörfer in seinen „Nachrichten von Künstlern und Werkleuten zu Nürnberg aus dem Jahre 1547" gewidmeten Worte sind es gewesen, die wesentlich mit dazu beigetragen haben, daß man bisher zu einer klaren Anschauung von Wolgemut's Kunst nicht gelangen konnte. So lange man ein Werk, wie den Peringsdörffer Altar, dessen vier große mit Malereien geschmückte Flügel jetzt einen Ehrenplatz im Germanischen Museum (N. 112—115) erhalten haben, als eine Schöpfung dieses Meisters ansah, konnte nichts Anderes als die größte Verwirrung entstehen. Es bliebe ganz unbegreiflich, wie man dieses unzweifelhaft weitaus hervorragendste Werk der Nürnberger Malerschule aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts vor Dürer mit größter Hartnäckigkeit demselben Künstler zuschreiben konnte, der die Bilder in Zwickau, in der Heiligenkreuzkirche, in Hersbruck gemacht, riefe man sich nicht immer wieder in Erinnerung, wie unwiderstehlich stark die Tradition eine Ansicht zu machen pflegt, und wie sehr es in diesem Falle erschwert war, die festen Anhaltspunkte für eine vorurtheilslose Kritik zu gewinnen.

Zwar — die Verschiedenheit der Gemälde von den als Wolgemut anerkannten war eine zu augenfällige, als daß man sich nicht veranlaßt gesehen

hätte, sie erklären zu wollen. Aber die Forscher beschränkten sich, da sie an Neudörfer's Autorität nicht zu rütteln wagten, darauf, auch für dieses Werk die Mitarbeiterschaft von Schülern anzunehmen. Als sicher von Wolgemut's Hand ausgeführt, betrachtet Hotho nur die großen Heiligenfiguren. Waagen und Schnaase wollten den Antheil eines Schülers auf die Darstellungen der Legende des hl. Veit beschränkt wissen. Derselben Ansicht war v. Seidlitz. Vischer endlich, dem Janitschek sich im Wesentlichen anschließt, giebt Wolgemut selbst die Heiligengestalten, den malenden Lukas und einige Figuren in der „Erhenkung Veits", glaubt aber sonst noch die verschiedene Manier von vier Gehülfen wahrzunehmen, deren erster (R. F.) die Veitlegende, deren zweiter gleichfalls Einzelnes in den Szenen aus dem Leben des Veit ausgeführt, deren dritter (Hans Trautt?) die Darstellungen der Heiligen Sebastian und Christoph, deren vierter jene des hl. Bernhard gemacht habe.

Allen diesen Ansichten sei nun, auf Grund unserer eingehenden früheren Untersuchungen, die Behauptung gegenübergestellt, daß Wolgemut überhaupt gar keinen Antheil an dem Peringsdörffer Altar hat, daß vielmehr derselbe von einem anderen, viel bedeutenderen Maler und zwar zum größten Theile von einem und demselben ausgeführt worden ist. So glaubwürdig das Zeugniß Neudörfer's erscheinen mag, so hat doch die Stilkritik hier das letzte entscheidende Wort zu sprechen. Daß Neudörfer mangelhaft unterrichtet war, wie ungenau, ja wie unrichtig viele seiner Angaben sind, ist längst bekannt. Aber damit braucht man in diesem Falle nicht einmal zu rechnen. Der Ueberlieferung nach, die er wiedergiebt, war der Altar in der Augustinerkirche eine Schöpfung von Wolgemut — d. h. so dürfen wir dies interpretiren: ein Werk aus der Werkstatt des Wolgemut. Es wird sicherlich dem Letzteren in Auftrag gegeben worden sein, aber das ist noch kein Beweis dafür, daß es von ihm gemalt wurde, da er, wie ausführlich dargelegt wurde, geschäftlich andere Künstler herangezogen hatte. Also behält Neudörfer in gewissem Sinne ganz Recht, und die aus der Stilkritik gewonnene Thatsache, daß Wolgemut nicht selbst die Bilder gemalt hat, ist mit seinen Angaben in Einklang zu bringen.

Das erste Erforderniß, ehe eine Betrachtung der einzelnen Theile vorgenommen werden kann, ist eine zu versuchende Rekonstruktion des ganzen Werkes. Dasselbe, von Sebald Peringsdörffer gestiftet, schmückte bis zu der Zeit, da in unserem Jahrhundert dieselbe niedergerissen wurde, den Hochaltar der Augustinerkirche. v. Murr, der es noch an dieser Stelle sah, giebt in seiner kurzen Beschreibung an, daß der Schrein in der Mitte die Holzfiguren der Madonna und zweier Heiligen enthielt, und auf den Flügeln — also offenbar den Innenseiten des ersten Flügelpaares — vier Darstellungen, rechts die des hl. Bernhard und des Christoph, links die des malenden Lukas und des Martyriums Sebastian's zu sehen waren. Beide Flügel sind im Germanischen Museum erhalten, wohin sie, wie



Wilhelm Pleydenwurff.

Der hl. Lukas und das Martyrium des hl. Sebastian.

Flügel vom Peringsdörffer Altar im Germanischen Museum zu Nürnberg.

(S. 166.)

Nach: „Gemälde von Dürer und Wolgemut.“



die zwei anderen, aus der Moritzkapelle gelangten. Ihre Rückseiten enthalten, die des rechten die großen Heiligenfiguren, Johannes den Täufer und Nikolaus, die des linken Katharina und Barbara. Da nun das zweite im Germanischen Museum aufbewahrte Flügelpaar gleichfalls Heilige zeigt, so ergiebt sich die alte Anordnung leicht. Der Flügel mit den Gestalten der Rosalie und Margarethe war links, derjenige mit Georg und Sebald rechts angebracht. Waren die ersten Flügel geschlossen, so bot sich also dem Blick die Reihe der acht lebensgroßen Heiligen dar. Klappte man aber auch das zweite Flügelpaar zu, so wurden auf den Außenseiten desselben vier Szenen aus dem Leben des hl. Veit sichtbar, links wie er von Frauen versucht wird und wie er im Löwenzwinger weilt, rechts seine Geißelung und seine Erhenkung.

Soweit ist die Gliederung des Ganzen durchaus ersichtlich, nun aber frägt es sich, ob hiermit auch schon alle Bestandtheile des Altares angeführt sind. Nach Analogie der Anordnung anderer Altarwerke von derartig großen Verhältnissen darf man mit Bestimmtheit noch zwei weitere, feststehende Flügel, sowie zwei kleine, innen und außen bemalte Flügel an der Staffel voraussetzen. Was bisher nur vermuthet wurde, daß nämlich vier noch erhaltene Tafeln mit weiteren Darstellungen aus der Veitlegende und zwei erhaltene Predellabilder zum Peringsdörffer Altare gehörten, kann demnach, zumal auch die Maße stimmen, mit voller Bestimmtheit versichert werden. Der historischen Reihenfolge der Begebenheiten im Leben des Heiligen nach vereinte der linke feststehende Flügel (ehe er zersägt wurde) die Darstellungen: Veit wird durch heidnische Priester zur Abgötterei aufgefordert (früher im Landauerbrüderhause, jetzt in S. Lorenz, I. Kapelle l., N. 12) und die Heilung eines Besessenen durch Veit (früher im Landauerbrüderhause, jetzt im Germanischen Museum N. 126). Der rechte Flügel enthielt das Martyrium des Heiligen und seiner Eltern im Oelkessel (früher auf der Burg, jetzt im Germanischen Museum N. 127) und die Szene, wie Veit mit seinen Freunden kniet, indeß ein Engel ihre Seelen aufnimmt (früher auf der Burg, jetzt in S. Lorenz, links im Chore N. 18). Die Staffelbilder (einst in der Moritzkapelle, jetzt im Germanischen Museum N. 123 und 124) zeigen auf der Vorderseite die Heiligen Kosmas, Damianus, Magdalena und Lucia, auf der Rückseite das Martyrium der Zehntausend von Nikomedien und dasjenige der Ursula und ihrer Jungfrauen.

So viel über die allgemeine Anordnung! Wenden wir uns jetzt zu einer Betrachtung der einzelnen Kompositionen.

I. In einer Stube, die links durch eine breite Thüröffnung mit einem Nebenraume verbunden ist, sitzt in schlichter bürgerlicher Tracht, ein Käppchen auf dem Kopf, der jugendliche hl. Lukas vor einer Staffelei, ganz vertieft in

seine Arbeit. Mit zierlichem Pinselstrich überträgt er das liebliche Bild, das seinem Blicke sich in dem Vorraume bietet, auf die Tafel. Dort nämlich sitzt in goldenem Gewand und blauem Mantel neben dem Heerde, in dem ein Feuer brennt, Maria, das lustig auf ihren Knieen schreitende Kind an sich drückend. Die ganze Umgebung athmet den Geist reinlichster Ordnung, nur einige auf den blanken Steinfriesen verstreute Blumen zeugen davon, daß ein Kind unschulds-voll holdes Spiel hier getrieben hat. Sonntäglicher Friede weiht die bescheidenen Räumlichkeiten und scheint sich selbst weiter hinaus auf den von Häusern umgebenen Platz auszubreiten, auf den man durch ein von zierlichen Säulen eingerahmtes Fenster hinausschaut. Die Empfindung, die diese schlichte Szene beseelt, ist von solcher Zartheit und Feinheit, daß sie sich der Schilderung durch Worte entzieht — dem Blüthenduft gleich, den jener Schneeglöckchenstrauß ausathmet, der, vielleicht eine schüchterne Gabe der Verehrung, im Zimmer der Jungfrau steht. Der sinnig ernste, junge Künstler, der hier die eigenen Züge dem hl. Lukas leiht, wäre wohl im Stande, uns gar Viel von den Geheimnissen deutscher Kunst und deutschen Empfindens zu lehren! Wie er in bescheidener Entfernung, nicht wagend, der hehren Frau sich selbst zu nahen, mit allen Kräften seiner Seele und in gänzlicher Entrücktheit das Göttliche durch seinen Pinsel zu verherrlichen sucht, so haben alle großen deutschen Künstler, in zart ritterlicher Scheu aus ehrfurchtsvoller Ferne die Frau anbetend, das „ewig Weibliche" als Heiligstes, Erlösung Bringendes in lichte Höhen der Verehrung erhoben.

II. An einen Baum gebunden, die von Pfeilen durchbohrten Glieder im Schmerz sich lösend, so sehen wir auf dem zweiten Bilde die jugendliche, feine Gestalt des hl. Sebastian, dessen lockenumflossenes Haupt matt auf die Seite sich senkt. Lieblich zarte Blumen entsprießen zu den Füßen des jung erblassenden Lebens. Rechts legt mit blinzelndem Auge ein Scherge zielend den Bogen an, ein anderer sich bückend spannt die Armbrust, ein dritter verhält sich zuschauend. Im Mittelgrunde naht ein vornehmer Mann zu Pferde, begleitet von einigen Reitern und einem jungen Landsknecht. In der Ferne gewahrt man zwischen Hügeln eine Stadt mit Festungswerken und Kirchen.

III. Zu Füßen des breiten Holzkreuzes ist der hl. Bernhard in schwarzer Kutte niedergesunken und umfängt mit den Armen den Leichnam Christi, dessen Hände sich über seinen Schultern falten, indeß die Füße noch am Stamm geheftet sind. Angstvoll, inbrünstig sucht der Blick des jugendlichen Mönches in den Augen des Heilandes das erloschene Leben. Rechts liegt ein großes Goldgefäß am Boden. In der Ferne breitet sich im klarsten Tageslichte ein von Büschen umgebener Weiher aus, in dem ein Fachwerkhäuschen sich spiegelt; links sieht man die Thürme einer Stadt hinter felsigen Hügeln hervorragen: in er-

greifendem Widerspruch diese heiter lächelnde Landschaft zu dem tief verzweiflungsvollen Ernst des seelischen Vorganges.

IV. Und unter diesem Bilde leidenvoller Hingebung ein Bild glaubensstarker Thatkraft! Auf einen stämmigen Eichenast gestützt, das Gewand über die Kniee emporgerafft und durch einen Gürtel gehalten, mit im Winde weit abflatterndem rothen Mantel, einer Binde im starken, lockigen Haar, schreitet Christophorus durch den vorne sich verengenden, nach hinten weit sich zwischen freundlichen Geländen hinziehenden Fluß, der in hellem, weißem Lichte strahlt. Sein derbes, bäuerisches, gutmüthiges Gesicht mit der breiten Nase und dem vollen Bart schaut vertrauensvoll verwundert zu dem rittlings auf seiner rechten Schulter sitzenden, in ein graues Röckchen gekleideten Christkinde auf, das in der Linken die Weltkugel, mit der Rechten seinen starken Träger segnend, in anmuthiger und zugleich hoheitsvoller Bewegung das blonde Köpfchen neigt. Weiter zurück steht rechts in vom Alter gebeugter Stellung der langbärtige Eremit und leuchtet mit einer Laterne auf das Wasser hinaus.

Dies sind die Bilder, die sich bei völlig geöffnetem Schrein dem Anblick darboten. Die folgenden vier, deren jedes die ganze Höhe und Breite eines Flügels einnimmt, enthalten je zwei lebensgroße Heiligengestalten. Dieselben sind, auf Konsolen stehend, die mit gothischem Laubwerk geschmückt sind und auf astartigen, unten in gemeinsamem Postament wurzelnden Armen ruhen, über den Boden erhoben. Je zwei auf dem Postament befindliche Figuren: zwei sitzende Löwen oder zwei nackte Putten oder zwei Böcke oder zwei wilde Männer stützen die auseinandergehenden, Konsolentragenden, verschieden geformten Äste. Auf dem Boden aber sprießen, mit größter Naturwahrheit wiedergegeben, mannichfaltige Blumen. Zur Raumausfüllung zwischen den Konsolen sind einmal zwei Papageien, ein anderes Mal ein Pelikan im Neste angebracht. In stiller Würde und gehaltener Feierlichkeit stehen die großartigen Gestalten, Alle vertieft in Gedanken, voll heiligen Lebens, in Demuth der ihnen gewordenen Gnade, zu den Auserwählten des Herrn zu gehören, bewußt, geschmückt und gekleidet wie zu einem Himmelsfeste. Paradiesischer Friede verklärt die durchgeistigten Züge, die zum reinen Spiegel ungetrübten Seelenlebens geworden sind. Hoheitsvoll unberührbar und doch segensvoll nah, durch den bloßen Anblick Schmerzen lindernd und Leidenschaften besänftigend, wie jene Madonna in Heilsbronn — was für Gebete müssen diese Heiligen in den Herzen der aus den Lebensverwirrungen an heilige Stätten sich flüchtenden Trost- und Hoffnungbedürftigen erweckt haben!

Wenden wir zunächst den Blick zu den Frauen! Da gewahren wir:

V. die hl. Rosalie und die hl. Margarethe neben einander. Die erstere, ein Körbchen mit Rosen in den Händen, einen zierlichen Rosenkranz auf dem

in dicken Flechten über die Ohren aufgenommenen Haar, mit jenem ruhigen Blick in die Ferne schauend, der, aus ernstem Sinnen in die Welt gesandt, doch Nichts von derselben gewahrt, die andere mit dem Schleier und der Krone auf dem gelöst in den Nacken fallenden Haar, in der Rechten den Kreuzesstab, in der zierlich bewegten Linken den Strick, an welchem der zu ihren Füßen liegende Drache gefesselt ist, die Augen züchtig demuthsvoll gesenkt. Ihnen gesellen sich

VI. die beiden königlichen, auf wallendem Haare Kronen tragenden Jungfrauen Katharina und Barbara, sie, die gleich Schwestern innig geeint, fast nie getrennt, die Eine ohne die Andere, erscheinen: Katharina mit Buch und Schwert, den Blick zum Boden wendend, Barbara mit seitwärts sich verlierendem Blick in der Rechten die Palme, mit der Linken den Mantel haltend, unter welchem der Thurm mit dem Hostienkelch sichtbar wird.

Und weiter rechts dann die Männer

VII. Johannes der Täufer in seinem Fell und Mantel, auf das Lamm mit der Siegesfahne weisend, das er auf einem Buche in der Linken hält, eine kraftvolle Erscheinung mit üppigem, in den Nacken sich ausbreitendem, dunklen Haar und von den Wangen um das Kinn sich ziehendem, dichten Bart, weit gespannten schwarzen Augenbrauen über dunklen, glühenden Augen, kräftiger Nase und festgeschlossenem Munde. Ihm zur Seite in Bischofstracht, die drei goldenen Kugeln auf einem Buche tragend, in der Rechten den Bischofsstab, Nikolaus, das scharfgeschnittene, geistvolle Gesicht mit unendlich zartem, wohlwollendem Ausdrucke zur Seite neigend. Auf dem folgenden Flügel:

VIII. sind zarte Jugend und ehrwürdiges Greisenthum in den Gestalten von Georg und Sebald neben einander gestellt. Georg, eine Gestalt, in der sich das holdeste Unbewußtsein in wahrhaft bezaubernder Weise äußert, im reichen Schmucke blonden, durch einen Reif gehaltenen Haares, von Kopf bis zur Sohle in Stahl gepanzert, den Mantel über die rechte Schulter geschlungen, hält als junger Kriegsgott in der Rechten die Keule, in der Linken die Turnierstange mit Fahne, die auf dem Halse des getödteten Drachen aufgestemmt ist. Sebald in seiner Pilgerkleidung, mit langwallendem weißen Barte, ruht mit gespreizten Beinen, auf der Linken das Modell seiner Kirche, in der Rechten den treuen Wanderstab, von seinen Wegen aus.

Auch diese Flügel schließen sich, und das Auge umfaßt nun die acht Szenen aus der Legende des hl. Veit, dem zu Ehren dies ganze Altarwerk entstanden ist. Des besseren Verständnisses der Darstellungen wegen, die ja einen verhältnißmäßig selten behandelten Stoff wiedergeben, sei hier diese Legende eingeschaltet, wie sie in kürzester Fassung von Jakobus a Voragine in seiner „Legenda aurea“ erzählt wird.



Wilhelm Pleydenwurff.

Zwei Scenen aus der Legende des hl. Veit.

Flügel vom Peringsdörffer Altar im Germanischen Museum zu Nürnberg.

(S. 170.)

Nach: „Gemälde von Dürer und Wolgemut.“



„Veit, ein auserwählter und glaubenstreuer Knabe, erlitt im Alter von zwölf Jahren das Martyrium. Als es dem Präfekten Valerianus zu Ohren kam, daß er trotz häufiger Züchtigungen von seinem Vater die Götzenbilder verachtungsvoll nicht anbeten wollte, ließ er denselben zu sich kommen und, als er sich weigerte zu opfern, mit Ruthen schlagen. Da geschah es aber, daß die Arme der Peitschenden und die Hände des Präfekten sogleich verdorrten. Laut aufschreiend rief dieser: ‚Wehe mir, ich habe meine Hand verloren!' ‚Laß Deine Götter kommen und Dich heilen, wenn sie es vermögen,' erwiderte Veit. Worauf Jener: ‚Wärest Du etwa im Stande, Dies zu vollbringen?' ‚Im Namen meines Herrn,' gab Veit die Antwort, ‚fühle ich die Kraft dazu.' Und sogleich in Gebet sich versenkend, erlangte er die Heilung Jenes. Der Präfekt aber sprach zum Vater: ‚Halte Deinen Knaben in Zucht, damit er nicht im Uebel zu Grunde gehe.' Da führte Dieser ihn in sein Haus und versuchte eine Wandlung in der Seele des Knaben durch verschiedenartige Künste der Musiker und schmeichelnde Liebkosungen von Mädchen und andere Arten süßer Verführung hervorzubringen. Als er ihn aber in das Brautgemach eingeschlossen hatte, siehe! da strömten aus demselben wunderbar starke Düfte, so daß der Vater und die ganze Familie von übergroßem Dufte überwältigt wurden, und als der Vater durch die Thüre hineinschaute, gewahrte er sieben Engel rings um das Kind stehend. ‚Die Götter,' rief er aus, ‚sind in mein Haus gekommen,' und in demselben Augenblicke fühlte er sich erblindet. Auf sein Geschrei kam die ganze Stadt Luca in Bewegung, so daß Valerianus herbeieilte und Jenen fragte, was ihm geschehen sei. Der aber erwiderte: ‚Feurige Götter habe ich gesehen und konnte deren Anblick nicht ertragen.' Darauf läßt er sich zu dem Tempel des Zeus führen und verspricht feierlich, für die Wiederherstellung seines Augenlichtes einen Stier mit goldenen Hörnern zu weihen. Aber als Dies ohne Wirkung bleibt, wandte er sich mit Bitten an seinen Sohn, ihn zu heilen und erlangte wirklich auf dessen Flehen das Augenlicht wieder. Doch auch so gewann er keinen Glauben, ja dachte vielmehr daran, wie er den Sohn tödtete. Da erschien ein Engel des Herrn dem Erzieher des Knaben, Modestus, und befahl ihm, ein Schiff zu besteigen und Veit in ein anderes Land zu bringen. Als er dies befolgt, kam ein Adler und brachte ihnen Nahrung, und viele Wunder thaten sie dort. Damals nun war des Kaisers Diokletian Sohn von einem Dämon besessen, der verkündete, niemals werde er denselben verlassen, wenn nicht Einer, genannt Veit aus Luca, käme. Man sucht nach Veit, und als er gefunden ist, wurde er zu dem Kaiser geführt, der ihn frägt: ‚Du, Knabe, hast die Kraft, meinen Sohn zu heilen?' ‚Nicht ich,' erwiderte Veit, ‚sondern der Herr,' und er legte Jenem die Hände auf, und sogleich entfloh der Dämon von ihm. Und Diokletian sprach: ‚Knabe, geh mit Dir zu Rathe und opfere den Göttern, damit Du nicht eines üblen

Todes sterbest.' Als Veit sich weigerte, ward er mit Modestus ins Gefängniß geworfen, aber plötzlich fiel die Last der Ketten, die ihnen auferlegt war, ab und der Kerker begann in unermeßlichem Lichte zu erglühen. Sobald dem Kaiser Dies berichtet war, ließ er den Knaben in glühendes Pech werfen, aber auch aus diesem ging er unverletzt hervor. Da ließ man einen Löwen auf ihn los, der ihn verschlingen sollte, aber durch die Kraft des Glaubens zähmte er die Wuth desselben. Endlich als der Befehl ergeht, ihn zugleich mit Modestus und seiner Amme Crescentia, die ihm immer gefolgt war, an einem Galgen aufzuhängen, verdunkelt sich plötzlich die Luft, die Erde erbebt, Donnergebrüll erhebt sich, die Götzentempel stürzen zusammen und tödten Viele. Der Kaiser aber, in wildem Schrecken flüchtend, schlägt sich mit den Fäusten und ruft: ‚Wehe mir, daß ich von einem Knaben besiegt bin!' Jene aber, sogleich von einem Engel der Bande entledigt, fanden sich an den Ufern eines Flusses wieder und, dort rastend, übergaben sie im Gebet ihre Seelen dem Herrn. Ihre Körper aber wurden von Adlern bewacht, bis eine Frau mit Namen Florentia sie begrub. Sie erlitten aber das Martyrium unter Diokletian, der um das Jahr 287 zu regieren begann."

Die acht Hauptereignisse dieser Legende sind es, die der Künstler behandelt hat.

IX. (In S. Lorenz). Valerianus, in reicher Tracht vor einem Götzenstandbild sitzend, faßt den Knaben Veit beim Arme und weist ihn auf dasselbe hin. Veit erhebt abwehrend die Hand. Hinter ihm steht ein alter Mann, der seinen Hut zieht, und eine Frau; links sieht man zwei Soldaten, rechts den erstaunt blickenden Vater des Heiligen und andere Leute. Diese Tafel trägt die Bezeichnung R. F. 1487.

X. (Germanisches Museum Nr. 112). Zwei Schergen in bunter Tracht schlagen mit teuflisch gehässigem Eifer auf den in einer Stube stehenden, halbentblößten Veit ein, dessen Hände gefesselt sind. Dahinter steht rechts, ungerührt zuschauend, eine Person, in der man vermuthlich den Vater zu erkennen hat, in der Mitte hinten ein bärtiger, mitleidsvoll blickender Mann, wohl Veit's Lehrer Modestus; ein dritter schaut von links zur Thüre herein.

XI. (Germanisches Museum Nr. 114). In einer von Säulen getragenen Halle gewahrt man den heiligen Knaben mit züchtig gesenkten Augen, wie er dem Anblick dreier in reiche Gewänder gekleideter und mit phantastischem Kopfputz geschmückter Frauen zu entgehen sucht, auf die ihn ein bärtiger Mann, der ihn an der Hand faßt, aufmerksam macht. Die eine der Verführerinnen hält zierlich einen Ring, eine andere spielt eine kleine Harfe. Zwei wüst aussehende Männer und eine klar und freundlich blickende Frau in weißem Kopftuch (wohl die Amme) stehen im Hintergrund. Hinter Veit aber haben sich

als gute Schutzgeister zwei Engel, die aus einem Notenblatt singen, eingefunden.

XII. (Germanisches Museum Nr. 126). In Gegenwart Diokletian's und seines Gefolges heilt Sankt Veit den besessenen Sohn des Kaisers.

XIII. (Germanisches Museum Nr. 127). Der Heilige, Modestus und Crescentia stehen betend in einem großen Kessel, unter dem ein starkes Feuer angelegt ist, das von einem Knechte geschürt, von einem anderen mit einem Blasebalge angefacht wird. Links von einem Fenster aus betrachten der Kaiser und sein Geleitsmann die Marterszene; andere Zuschauer haben sich im Hintergrund versammelt.

XIV. (Germanisches Museum Nr. 114). In einem, von einer Bretterwand eingehegten Raume sitzt Veit, beide Hände erhebend inmitten von drei kleinen Löwen, die sich zutraulich harmlos wie Hunde neben ihm niedergelassen haben. Ueber ihm fliegt mit segnender Gebärde ein Engel, ein anderer, eine Palme in der Hand, tritt zu ihm heran und berührt ihn am Arme. Links, außen an der Thür aber drängen sich drei Männer, die eifrig aufgeregt durch die Ritzen spähen. Ein vierter guckt hinten über die Wand. Im Hintergrunde rechts eine flache Thallandschaft und Straße, links auf breitem Felsen eine Stadt mit schloßartigen Gebäuden.

XV. (Germanisches Museum Nr. 112). An einem kreuzförmigen Galgen hängen, an den gekreuzten Händen festgebunden, Veit und seine beiden treuen Geleiter. Aus dunkler Wolke sprüht Feuer herab auf den entsetzt zurückfahrenden Kaiser und seine Begleiter. Die zwei Henkersknechte sind, von der himmlischen Gewalt niedergeschmettert, schreiend zu Boden gesunken.

XVI. (S. Lorenz). Zwischen Modestus und Crescentia kniet am Ufer eines Flusses, schmerzlich den Blick gesenkt, der Heilige und empfiehlt sich dem Herrn. Indessen sie beten, entfliehen ihre Seelen der irdischen Hülle; ein Engel trägt sie in Form kleiner Gestalten auf einem Tuche dem aus den Wolken sich neigenden Gottvater zu. Auf dem Baume hinter Veit aber harrt der Adler, bei den todten Körpern Wache zu halten.

Dies die Darstellungen an den Außenseiten der zweiten Flügel und an dem feststehenden dritten Flügelpaare. Es bleiben nur noch die Bilder an der Staffel zu erwähnen. Die kleinen Flügel (Germanisches Museum Nr. 123, 124) enthalten auf der Vorderseite auf Goldgrund die Brustbilder der Heiligen Kosmas und Damianus mit Medikamentenschachtel und Glaskolben und die der Magdalena mit Salbengefäß und Lucia mit Kerze, auf der Rückseite in landschaftlicher Umgebung rechts das Martyrium der Zehntausend von Nikomedia, links das der hl. Ursula und ihrer Jungfrauen.

Der Peringsdörffer Altar, den wir dergestalt bis auf die heute fehlenden plastischen Theile als Ganzes rekonstruiren konnten, ist die weitaus bedeutendste

und großartigste Schöpfung der Nürnberger Malerschule in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Wie der Imhof'sche Altar Berthold's, wie Pfenning's Altar in der Liebfrauenkirche, wie Pleydenwurff's Breslauer Altarwerk, so bezeichnet auch er eine von einer großen Künstlerindividualität hervorgerufene Wandlung in der Nürnberger Malerei. Wie jene, gehört er zu den Epochemachenden Meisterwerken, sein Schöpfer zu den Künstlern, die den Homerischen Helden gleich Allen vorangehen, Alles durch ihre Thaten entscheiden.

Will man ganz im Allgemeinen den Fortschritt bezeichnen, der sich in der Schöpfung dieses Meisters gegenüber den Gemälden des Hans Pleydenwurff bemerkbar macht, so könnte in Kürze das Urtheil so gefaßt werden: von der direkten Abhängigkeit, in welche sich Dieser zur niederländischen Kunst gebracht hatte, hat sich der jüngere Meister befreit. Wohl hat auch er dieselbe studirt, aber die erstaunliche Sicherheit in der malerischen Behandlung, die große technische Fertigkeit, die er, die Erfahrungen seines Vorgängers verwerthend, erlangt hat, giebt ihm die Freiheit einer bei weitem originaleren Gestaltung. Da er die fremde Sprache zu beherrschen gelernt hat, vermag er ungehinderter in derselben sein Empfinden auszudrücken. Das zurückgedrängte Nürnbergische Wesen bricht sich mächtig siegreich Bahn: die Kunst Berthold's und Pfenning's feiert eine neue Wiedergeburt auf höherer Stufe der Erscheinung. Auch bei Wolgemut ließ sich das Hervortreten des spezifisch Nürnbergischen Elementes deutlich gewahren, aber es waren die weniger bedeutungsvollen, ja unerfreulichen philiströsen Momente allein, denen er zum Siege verhalf. Im Peringsdörffer Altar ist es der edlere Theil, der in Kraft und Freiheit sich entwickelt. Dieser Maler, nicht Wolgemut, ist der glückliche Nachfolger und Erbe des Hans Pleydenwurff: er ist es, der mit dem ihm Ueberkommenen zu wuchern verstanden hat.

Die erste, am Meisten ins Auge springende Eigenthümlichkeit dieser Gemälde aus der Augustinerkirche ist die außerordentliche Leuchtkraft, Fülle und Wärme der Farben, die von einer selten hohen koloristischen Begabung des Malers zeugen. Er giebt in denselben in Nichts den drei großen älteren Künstlern nach, nur daß die Wahl und Zusammenstellung der Farben, ebenso wie die technische Behandlung eine andere ist. In fettflüssiger, breit verschmolzener Weise ist die Farbe aufgetragen und durch Lasuren transparent gemacht. Ein glühendes Lackroth, ein saftiges Smaragdgrün, ein tiefes, klares Blau, ein leuchtendes Citrongelb (letztere beiden häufig contrastirend neben einander gestellt) sind die dominirenden Farben; daneben finden sich reiche Goldbrokatstoffe. Das Inkarnat bei den jugendlichen Personen von zarter Lichtheit, ist bei den Männern in verschiedenen Nüancen des Röthlichen, Gelben und Braunen gehalten, immer aber von emailartigem Glanz und Durchsichtigkeit. Auch die Landschaft ist farbig belebt: braune Felsen, hellblaues, häufig weiß ergänzen-



Wilhelm Pleydenwurff.

Die hhl. Johannes d. T. und Nikolaus.

Flügel vom Peringsdörffer Altar im Germanischen Museum zu Nürnberg.

(S. 168.)

Nach: „Gemälde von Dürer und Wolgemut."



des Wasser, kräftig blaue Berge, rothbräunliche, in feinen Silhouetten vom Himmel sich abhebende Bäume, hell- oder dunkelgrüne, schuppig gelb gehöhte Büsche, mannichfache Pflanzen (darunter wiederholt eigenthümlich gelblich weiße Büschel von Gräsern), blauer Himmel mit weißem Horizont.

Mit diesem Sinne für reiche, ja prachtvolle Färbung verbindet sich das Streben nach wirksamer Beleuchtung. Wir haben hier deutliche Versuche nach einem reizvollen Clairobskur in den Köpfen (man vergleiche besonders den Veit in der Löwengrube, die Henkersknechte auf der Erhenkung Veit's, den hl. Christoph) und nach Lichteffekten in der Landschaft, wie dies namentlich auf der Darstellung des Christophorus ersichtlich ist, wo im Vordergrund das Wasser in tiefstem nächtlichen Schatten gehalten ist, nach dem Hintergrunde zu in immer lichterem Weiß erglänzt.

Neben der koloristischen Begabung aber verrathen die Bilder eine durchaus auf das Große gerichtete Formenanschauung, ein hohes Gefühl für klare Einfachheit und edle Verhältnisse. Ein länglich eiförmiges Oval ist die zumeist, namentlich bei den Jünglingen und Frauen vorkommende Gesichtsform. Eine offene, klare, flach gewölbte Stirne, hochschwebende feine, am äußeren Ende nach oben verlaufende Brauen, etwas flach liegende Augen mit großen, sie tiefdeckenden Lidern, eine breitrückige, kräftig profilirte, etwas gebogene lange Nase mit wenig geschwungenen, schmal ansetzenden Flügeln, ein Mund mit vollen Lippen, ein etwas vortretendes kräftiges, zuweilen ziemlich kurzes Kinn, volle weit gerundete Wangen und voller fleischiger Hals — dies sind im Allgemeinen die charakteristischen Formen der Typen, die man kurz als: bei aller jugendlichen Fülle doch ins Längliche gezogen, bezeichnen könnte. Das Haar ist zumeist seidenweich und fällt in weicher, zarter Fülle schlicht auf die Schultern und in den Rücken herab, seltener ist es wellig gelockt. Die älteren Männer haben in der Regel kräftig gebogene Nasen und große, als weiche Gesammtmasse behandelte Bärte. Für die Typen roher Männer aus dem Volke, d. h. für die Knechte und Schergen, wählt der Künstler neben karrikirt häßlichen Köpfen mit starken Backenknochen und gekrümmter Nase mit Vorliebe denselben Typus mit der breiten aufgeworfenen Nase, den auch Hans Pleydenwurff und Wolgemut bringen, ja er scheut sich nicht, den derben Lastträger Christophorus in gleicher Weise zu bilden. Durchaus eigenthümlich endlich ist die Form der Hand: eine lange Mittelhand mit knochigen, eckig bewegten, etwas zugespitzten Fingern, die zumeist gesperrt oder gespreizt bewegt sind. So wird der kleine Finger vielfach in die Höhe gekrümmt, auch der vierte Finger bewegt sich gern zierlich selbstständig, daneben aber kehrt häufig eine Haltung wieder, bei welcher die vier Finger an einander liegen und, in allen Gelenken etwas gebogen, ein wenig der inneren Handfläche zu gekrümmt sind, wobei die Endglieder gleichsam ganz unorganisch angesetzt erscheinen.

Die Gewandung ist in tiefen, knorrig eckigen Falten, zwischen denen starke Wulste entstehen, gebrochen.

So viel von Farbe und Form — nun aber, welche Seele drückt sich mit Beider Hülfe aus? Man wird wohl schwerlich fehlgehen, wenn man als den Grundzug dieses Künstlerwesens Milde und Sanftmuth voraussetzt. Eine zarte Innigkeit des Empfindens, Nachgiebigkeit, Fügsamkeit, Beschaulichkeit des Denkens, hold naives Unbewußtsein, Neigung zu Träumerei und Sichversenken in die stille Welt der Phantasie — das ist das Lebenselement dieser Gestalten. Harmlose, kindhafte, reine Naturen, die der Welt und ihren Anfeindungen keinen aktiven Widerstand entgegenzusetzen vermögen, deren Kraft allein in der Fähigkeit des Duldens, in unerschütterlich im Leiden sich bewährender Geduld, in der Inbrunst des Glaubens, Liebens und Hoffens beruht. Wesen, denen der Himmel freundlich es gewährte, das Gebot des Herrn zu erfüllen: „Werdet wie die Kinder!"

Welch' ein Unterschied zwischen diesen Gestalten und denen Pfenning's und Hans Pleydenwurff's, deren Leben von starken Impulsen bewegt im heftigen Wechsel leidenschaftlicher Empfindungen verläuft! Wie weit entfernt doch bleibt der Meister des Peringsdörffer'schen Altares in allen Darstellungen heftiger Erregung, wie sie die Marterszenen verlangten, von der Kraft und Energie in den Werken Jener! Man muß bis zu Meister Berthold zurückgehen, will man eine ihm einigermaßen verwandte Künstlernatur in Nürnberg finden. Und doch trotz Allem bleibt er ein Nürnberger: den tiefen Ernst, die hohen Aspirationen nach dem Erhabenen besitzt er nicht minder wie jene Anderen; mit aller Kraft sprechen sie sich in seiner Zeichnung und seinem Kolorit, in seiner Komposition aus.

Das gesammte Altarwerk nun aber ist in einem durchaus einheitlichen Stil gehalten. Nur so lange man daran festhielt, daß Wolgemut wenigstens der intellektuelle Urheber desselben sei, konnte man dies verkennen. Gehen aber auch alle Theile auf den Entwurf eines und desselben Künstlers zurück, so heißt dies doch noch nicht soviel, als seien alle Bilder auch von diesem selbst ausgeführt. In der malerischen Behandlung machen sich einige Verschiedenheiten bemerkbar. Weitaus das Meiste stammt sicher von dem Meister selbst: Vorder- und Rückseiten der ersten beiden Flügelpaare (Germanisches Museum 112 und 114) sind nach meinem Dafürhalten durchweg von ihm gemalt. Ich finde hier überall die vollständigste Uebereinstimmung, die gleiche Meisterschaft in Zeichnung, Farbe und Malerei, und verstehe es nicht, wie man aus schließlich unwesentlichen Abweichungen auf die Mitarbeiterschaft von Schülern oder Genossen schließen wollte. Dagegen ist eine solche mit Bestimmtheit bei der Anfertigung der letzten, feststehenden Flügel und der Staffelbilder vorauszusetzen. Jene vier Darstellungen aus der Veitlegende, die jetzt einzeln, zum Theil

in S. Lorenz, zum Theil im Germanischen Museum aufbewahrt werden, stehen nicht auf der Höhe der künstlerischen Vollendung, wie diejenigen auf den ersten Flügeln: in der Farbe nicht so tief (der Maler wendet unter Anderem ein helles, dem Rosa sich näherndes Karmin an, das ihm ganz eigenthümlich ist), härter und ungeschickter in der Zeichnung, leerer im Ausdruck, lassen sie die feine Modellirung und sorgsame Durchführung vermissen. Will man noch genauer unterscheiden, so dürfte man vielleicht behaupten, daß wiederum die zwei Stücke in S. Lorenz besser als die im Germanischen Museum sind. Von einem andern Gehülfen endlich und zwar von einem, der seiner trocknen Malweise nach mehr von Wolgemut, als von unserem Künstler gelernt hat, sind die Staffelbilder ausgeführt.

Wir haben uns den Vorgang also hier wieder ähnlich wie bei einigen der Wolgemut'schen Arbeiten zu denken. Der Meister entwirft alle die Gemälde, welche den Altar schmücken sollen. Er selbst führt die Haupttheile aus, überläßt es aber einigen Gesellen, die am wenigsten gesehenen Bilder an den äußersten festen Flügeln und jene weniger bedeutungsvollen an der Staffel zu malen. Von einem der Mitarbeiter, Demjenigen, welcher die beiden Tafeln in S. Lorenz, vielleicht auch die beiden anderen im Germanischen Museum gefertigt hat, kennen wir wenigstens das Monogramm: R. F., welche Buchstaben, wie schon Vischer ausgeführt hat, entweder Vor- und Zunamen oder bloß den Zunamen und „fecit“ bedeuten können. Auf einen der urkundlich bekannten Namen sie zu beziehen, ist nicht möglich.

Nur eine kleine Anzahl von Gemälden ist nachzuweisen, die stilistisch den Bildern des Peringsdörffer Altares so nahe stehen, daß sie dem Meister selbst zugeschrieben oder als Arbeiten seiner Nachahmer bezeichnet werden können. Als höchst wahrscheinlicher Weise eigenhändige Arbeiten vermag ich bisher nur fünf anzuführen. Ganz fraglos von seiner Hand scheint mir zunächst ein Werk von kleinen Verhältnissen, der Rochusaltar in S. Lorenz, zu sein. (Führer Nr. 7.) Im Altarschrein ist die Holzstatue des Heiligen, der dem Engel seine Wunde weist. Auf den Innenseiten der Flügel sind vier kleine Darstellungen aus der Legende: die Geburt des Rochus, — sein Aufenthalt im Gefängniß, vor dem sich Männer und Frauen versammeln, — Bürger betrachten den mit entblößter Wunde in einer Straße liegenden Heiligen, — ein Hund trägt ihm in seiner Einsamkeit Brod zu, im Hintergrund erscheint ihm der Engel. Die ganz zerstörten Außenseiten zeigten die Legende des hl. Sebastian, dessen Martyrium in kleinen geschnitzten Figuren auch oben als krönender Abschluß des Altarwerkes zu sehen ist. Dem unten angebrachten Wappen nach ist dasselbe die Stiftung eines Mitgliedes der Familie Imhof.

Sollte dasselbe jener Konrad Imhof gewesen sein, dessen Portrait, von Vischer und von v. Seidlitz Wolgemut zugeschrieben, von Stegmann in seiner Schrift über die Rochuskapelle veröffentlicht, in eben dieser Kapelle hängt? Ich möchte es vermuthen, denn auch in diesem Brustbildniß, das bezeichnet ist: „aetatis 23 anno 1486“, und folgende Inschrift trägt: „effigies Herrn Cunrath Im Hoff Stiffter dieser Capellen und Gotteshauss zu S. Rochus von Hanns Im Hoff weiland Herrn Bilibalt Im Hoff Seligen Sohn zur gedechtnus herein verordnet worden. A°. 1624“, hat man eine Arbeit vom Meister des Peringsdörffer Altares zu erkennen. Die kräftige Farbe, sowie die Zeichnung zeigen durchaus seine Art. Der Dargestellte ist ein Jüngling mit langem blonden Haar, in grünem Rock; er ist etwas nach links gewandt und hält in der Hand eine Lilie. — Eine Wiederholung dieses vortrefflichen Portraits, mit der Bezeichnung: Conrat Im Hof XXIII jar 1486 befindet sich auf einem kleinen Altärchen, das in einem der Schränke des 5. Saales im Erdgeschoß des Münchener Nationalmuseums aufgestellt ist. Auf den Flügeln ist das Wappen der Familie und eine halbnackte, allegorische, auf einem Postament stehende Frauenfigur dargestellt. Ob es sich hier um eine originale Wiederholung oder eine alte Kopie handelt, ist nicht leicht zu entscheiden. Die zähe Farbenbehandlung und scharfe metallische Aufhöhung der Haare spricht mehr für Letzteres.

In derselben Sammlung und zwar in demselben Raume (links von der Eingangsthür) hängt eine Tafel mit der Darstellung der Geburt Maria's, die zu den Werken unseres Malers zu rechnen ist. Die Komposition entspricht fast ganz jener „Geburt des Rochus“ in S. Lorenz: die hl. Anna liegt im Mittelgrunde im Bette, zwei Frauen beschäftigen sich damit, das neugeborene Kind in einer Holzwanne zu baden, eine dritte tritt von links herzu.

In Betracht kommt ferner das Gebet Christi in Gethsemane im Germanischen Museum (Nr. 111), ein Gemälde, in welchem der Künstler den kühnen Versuch macht, eine nächtliche Szene darzustellen. Ein tiefblauer Nachthimmel, an dem der Mond und der Abendstern leuchten, breitet sich über der dunkeln Landschaft aus. Dem auf die Kniee gesunkenen Christus naht der Engel mit dem Kreuz; links schlafen die drei Jünger, im Hintergrunde schleicht Judas mit Kriegern herbei.

Der Meister des Peringsdörffer Altares, nicht Michel Wolgemut, ist weiter der Maler jenes in der neueren kunstgeschichtlichen Literatur wiederholt erwähnten, interessanten Doppelbildnisses im Amalienstift zu Dessau gewesen, welches in einem guten Holzschnitt in Woltmann-Woermanns „Geschichte der Malerei“ (II, S. 121) publizirt worden ist und in jüngster Zeit irrthümlicherweise von Stegmann für ein Selbstportrait Wolgemut's angesehen wurde. Es stellt in anmuthig naiver Weise ein verlobtes oder jung vermähltes Paar in einer Stube, aus der man durch zwei Fenster in eine friedliche Landschaft hinein-



Wilhelm Pleydenwurff.

Die hhl. Rosalie und Margarethe.

Flügel vom Peringsdörffer Altar im Germanischen Museum zu Nürnberg.

(S. 167.)

Nach: „Gemälde von Dürer und Wolgemut.“



schaut, vor. Beide haben sich höchst sorgsam und zierlich festlich geschmückt. Der jugendliche Gatte mit langem, hellblonden, weichen Haar trägt auf weißem Hemde eine über der Brust breit ausgeschnittene Jacke mit gelb, grün und grau gestreiftem Aermel, eine Art losen rothen Mäntelchen über der linken Schulter und eine rothe, mit kleinem Federstutz gezierte Kappe, an der sich die gelben, grünen und grauen Streifen wiederholen. Er wendet sich zu der Frau, welche, in ein rothes Gewand gekleidet und eine weiße Haube auf dem Kopf, in behäbiger Stellung die Arme übereinandergelegt hat, und reicht ihr einen Ring. Ein Paar, das trefflich zusammenpaßt, für dessen eheliches Zusammenleben man das beste Horoskop stellen möchte. Die großen, etwas derben Züge sind der Ausdruck kräftiger, gesunder Naturen, die ihre Stellung im bürgerlichen Leben voll ausfüllen werden. Gutmüthigkeit, Ehrlichkeit, Offenherzigkeit und klarer Verstand kommt der offenbar etwas sensitiveren Natur des Mannes, dessen Tracht und Haltung von ausgesprochenem Sinn für Eleganz und künstlerischer Phantasie zeugen, von Seiten der Frau entgegen. Der gewählte Geschmack und die Sorgfalt, mit welcher der Jüngling sein Aeußeres möglichst wohlgefällig auszugestalten bestrebt war, erinnert an die Selbstportraits Dürer's. Man könnte sich wohl denken, daß es das Bildniß eines Künstlers ist. Sollte es der Maler selbst sein, der sich hier mit seiner Frau Liebsten wiedergegeben hat? Nicht unmöglich; glaubt man doch beide Typen bereits sehr gut zu kennen, und zwar eben von den Bildern des Meisters des Peringsdörffer Altares her. Das Abbild dieser Frau sind die Figuren, die auf dem Rochusaltar und der „Geburt der Maria" in München dargestellt sind. Und der Mann scheint gleichsam das Prototyp von jugendlichen Männergestalten, wie dem hl. Georg auf dem Peringsdörffer Altar, der gleich einer Idealisirung gerade dieses Typus wirkt. Danach müßte der Maler, falls sich die Hypothese bestätigen würde, im Jahre 1475, welche Jahreszahl auf der einen Fensterbrüstung zu lesen ist, etwa im Alter von 20 bis 22 Jahren gestanden haben. Jedenfalls aber ist das Dessauer Doppelbildniß das früheste beglaubigte Gemälde des Meisters.

Ein Jahr später, scheint es, hat derselbe den Auftrag erhalten, die Zeichnungen für die zum Andenken des Peter Knorr († 1476) gestifteten Glasmalereien des fünften Fensters links im Chore von S. Lorenz anzufertigen. Denn seinen Stil verrathen diese außerordentlich schönen Gemälde, welche den Stifter, umgeben von den Heiligen Heinrich, Kunigunde, Lorenz, Nikolaus, Sebald, Paulus und Engeln, ferner den Tod und die Krönung Maria's, die Verklärung Christi, die Heiligen Margaretha, Helena, Magdalena, Johannes den Täufer und das Schweißtuch der Veronika darstellen. Die auf den Stifter bezügliche Inschrift lautet nach Hilpert: „Petrus Knorre Decretorum doctor Sacre

imperialis aule comes prepositus ecclesie Sti. Gumperti Onoldspacensis z. plebanus hujus Ecclesie Sti. Laurencii ob. MCCCCLXXVI.“

Noch ein anderes Fenster in derselben Kirche, das berühmte Volkamer'sche (das vierte rechts im Chor), steht dem Stil der Malereien nach dem Künstler nahe, ohne daß ich doch mit gleicher Bestimmtheit, wie für das Knorr'sche, seine Autorschaft behaupten möchte. Mit Recht wird es der wunderbaren Pracht der Farben wegen zu dem Schönsten gerechnet, was die deutsche Glasmalerei im 15. Jahrhundert hervorgebracht hat. „Es ist,“ so sagt Hilpert, „von Peter Volkamer gestiftet, der mit zwei Söhnen, seiner Gemahlin und der Gemahlin des einen Sohnes, Namens Nikolaus, sowie dessen zwei Töchtern unten vorgestellt ist und 1493 starb. In Beziehung auf die Glieder dieser Familie sieht man in anderen Feldern den hl. Nikolaus, den hl. Sebald, die hl. Barbara und die hl. Apollonia, dann den hl. Ritter Georg, wie er den Lindwurm erlegt, und den hl. Sebastian, wie er erschossen wird. Weiter nach oben liegt der Patriarch Jakob in prächtiger Kleidung, aus dessen Leibe ein Baum entspringt, auf dem Könige und zwar die Stammväter der Mutter Gottes sitzen, darüber die hl. Katharina und Maria mit dem Kinde, daneben der hl. Johannes und die hl. Ursula, auf der andern Seite der hl. Andreas und die hl. Dorothea. Weiter oben ist ein Ecce homo und eine Mater dolorosa, darüber Zierrathen im altdeutschen Stil, zu oberst der Allerhöchste und der hl. Geist zwischen Engeln.“ Nach Hilpert muß es schon um's Jahr 1480 gemalt sein. 1730 wurde es renovirt, 1818 wieder gereinigt, 1850 in zwei lithographischen Blättern von G. Eberlein publizirt.

Wenn ich endlich noch die kleine, durch trüben Firniß sehr beeinträchtigte Tafel mit der Darstellung der Verklärung Christi im Chore von S. Lorenz links erwähne, so geschieht das nicht, weil ich sie als ein sicheres Werk des Meisters betrachtete, sondern nur weil sie entschiedene Verwandtschaft mit dessen Bildern zeigt. Bloß eine nähere Prüfung, die mir nicht vergönnt war, würde ein bestimmteres Urtheil erlauben. Nach Hilpert wäre sie zum Gedächtniß des M. Leonhard Mayer von Vilseck, der 1500 starb, gestiftet. Ist der Stifter richtig angegeben, — er ist in der Tracht eines Kanonikus dargestellt, — so muß das Bild noch zu seinen Lebzeiten entstanden sein, da es jedenfalls früher als 1500 anzusetzen ist. Auf einem Hügel, zu dessen Fuß die drei Jünger, erregt nach oben schauend, knieen, steht in weißem Gewande, von weißen Wolken umgeben, der Erlöser. Ihm zur Seite erscheinen die Brustbilder von Moses und Elias.

Ist demnach die Liste der dem Meister des Peringsdörffer Altares zuzuschreibenden Werke auch eine sehr kurze, so genügen dieselben doch, das früher gewonnene Urtheil über den Künstler zu bestärken. Seine Thätigkeit fällt, wie

es scheint, vorzugsweise in die siebziger und achtziger Jahre des fünfzehnten Jahrhunderts. Das früheste erhaltene Datum ist 1475, das späteste 1487. Sicher geht man nicht fehl, wenn man ihn für einen jüngeren Zeitgenossen Wolgemut's ansieht. Auch ohne sich auf die Vermuthung zu stützen, daß das Dessauer Portrait ihn selbst darstellt, dürfte man annehmen, daß er etwa in den ersten fünfziger Jahren geboren sei, und daß ihm vermuthlich kein langes Leben beschieden war, da nur verhältnißmäßig wenig Bilder von ihm erhalten sind und diese in einem kurzen Zeitraum entstanden zu sein scheinen. Hierin ist uns vielleicht ein Anhaltspunkt für die Frage, wer denn dieser phantasievolle Meister gewesen ist, geboten.

Drei bedeutendere Männer sind, wie wir aus den urkundlichen Mittheilungen zu schließen berechtigt waren, neben Wolgemut die Hauptvertreter der Kunst der Malerei in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts in Nürnberg gewesen: Hans Beuerlein, Hans Trautt und Wilhelm Pleydenwurff. Der älteste unter ihnen ist Beuerlein gewesen. Da er schon 1461 als Meister angeführt wird, darf man annehmen, daß seine Kunst etwa auf der Stufe derjenigen des Hans Pleydenwurff und der frühen Manier Wolgemut's gestanden hat. So dürfte er schwerlich mit dem, einen entschieden vorgerückteren Stil zeigenden Meister des Peringsdörffer Altares identifizirt werden. Auch scheint er, wie erwähnt, vorzugsweise Freskomaler gewesen zu sein. Das Einzige, was bei Entscheidung unserer Frage zu seinen Gunsten angeführt werden könnte, ist die Thatsache, daß Beuerlein zwischen 1485 und 1488 in eben jener Augustinerkirche, für welche 1487 der Peringsdörffer'sche Altar angefertigt wurde, Wandmalereien ausgeführt hat. Doch liegt in derselben nichts Entscheidendes, ist doch auch der zweite der obengenannten Maler, Hans Trautt, bei der künstlerischen Ausschmückung jener S. Veitskirche thätig gewesen: nach Neudörffer hat er den Kreuzgang ausgemalt.

Viel eher als Beuerlein kann demnach Hans Trautt in Betracht kommen. Die Lebensdaten desselben würden einigermaßen stimmen. Er wird zuerst 1477 in den Bürgerverzeichnissen erwähnt. Obgleich er noch 1505 gelebt hat, scheint er in Folge von Erblindung schon früher (nach v. Murr 1488) seine Thätigkeit aufgegeben zu haben. Dieselbe würde also hauptsächlich in die siebziger und achtziger Jahre fallen. Die Annahme, unser Meister sei mit Hans Trautt eine und dieselbe Person, hätte also einige Wahrscheinlichkeit für sich. Ja, es könnte weiter für dieselbe angeführt werden, daß jene beglaubigte, den hl. Sebastian darstellende Zeichnung von Trautt in Erlangen eine offenbare Verwandtschaft mit den Bildern des Peringsdörffer Altares, speziell jener Darstellung des Sebastian zeige. In der That ist hierauf wiederholt aufmerksam gemacht worden. Daß ein direkter Zusammenhang zwischen der Zeichnung und dem Gemälde existirt, ist nicht zu bezweifeln. Ist auch die Stellung des Heiligen

auf ersterer etwas verschieden, so stimmt doch das ganze Motiv der Bewegung mit jenem überein. Es ist ein ganz ähnlicher behauener Baumstamm, an den der arme Dulder gebunden ist; der rechte Arm ist wie dort gesenkt und an einen seitwärts abstehenden Ast gefesselt; wie dort sind die Beine etwas gesperrt und tritt der rechte Fuß auf den linken. Die Verschiedenheit liegt darin, daß auf der Zeichnung der Körper mehr nach links gewandt, der linke Arm über den Kopf zurückgebogen, der letztere mehr aufrecht gehalten ist und das weiße, sonst durchaus verwandt behandelte Hüftentuch nach rechts statt nach links flattert. Auch die Formen des schlanken, aber jugendlich vollen Körpers mit den stark eingezogenen Hüften, den spitzen Ellenbogen, dem scharfen Schienbein entsprechen, abgesehen davon, daß auf der Zeichnung die Rippen stärker hervorgehoben sind, ganz denen des Gemäldes. Besonders auffallend aber ist die Uebereinstimmung in den Händen und Füßen: die rechte Hand mit den krampfhaft geschlossenen Fingern ist fast ganz gleich. Wäre nicht eine deutliche Verschiedenheit in den Gesichtstypen wahrnehmbar, man würde kaum anders urtheilen können, als daß einer und derselbe Künstler Zeichnung und Gemälde gefertigt habe. Aber eben die Gesichtszüge machen stutzig: der Kopf auf der Zeichnung ist kürzer, anmuthiger, ich möchte sagen: dem modernen Schönheitsgefühl bei Weitem mehr entsprechend; auch hier verwandte Einzelheiten: die großen gesenkten Augenlider, das Kinn mit dem Grübchen, das etwas heraufgezogene untere Lid, aber doch ein anderer zierlicherer Gesammteindruck, der besonders durch die hübsche, kürzere und geradere Nase und den feinen Mund bedingt wird. Die Entscheidung ist schwer! Denn die Zeichnung zeigt ferner eine solche technische Meisterschaft in der Modellirung des Fleisches durch bräunliche Schatten, röthliche Konturirung und weiße Lichtaufhöhung, daß auch hiernach sehr wohl das Blatt dem Maler des Peringsdörffer Werkes zuertheilt werden dürfte.

Und doch kann man sich trotz Allem schwer hierzu entschließen. Die Beziehung zu einem bestimmten Bilde ist eine überaus nahe, ja frappant in die Augen fallende, aber der künstlerische Geist und Geschmack ist doch ein anderer, als der unserem unbekannten Meister eigenthümliche, ich möchte sagen, ein noch mehr vorgeschrittener. Nähme man ohne jede Voraussetzung das Blatt in die Hand, man würde es in den Anfang des 16. Jahrhunderts setzen und als eine Studie betrachten, zu der Hans Trautt jenen Sebastian auf dem Altarwerk sich als Vorbild genommen. So und nicht anders vermag ich es mir zu erklären. Wer weiß, ob nicht die Erzählung von der Erblindung des Malers eine bloße Fabel ist und derselbe nicht vielmehr zu jenen Künstlern gehört, welche, bis in das 16. Jahrhundert hinein thätig, noch in später Zeit von den großen Neuerungen Dürer's beeinflußt, zu einer Wandlung in ihrem Stile gelangt sind. Dafür ließe sich wohl auch der Umstand geltend machen, daß

sich, soviel mir bekannt geworden ist, derartige farbig aquarellirte Zeichnungen vor Dürer sonst nicht nachweisen lassen.

Beweist demnach auf der einen Seite das Blatt in Erlangen Nichts in der Frage, ob der Meister des Peringsdörffer Altares Hans Trautt gewesen ist, so haben wir andererseits in den Angaben Neudörfer's sogar direkt gegen die Wahrscheinlichkeit einer Identität redende Zeugnisse. Zu dessen Zeit wußte man noch sehr gut, daß die Wandmalereien im Klostergang der Augustinerkirche von Hans Trautt waren, das Altarwerk aber einem anderen Meister oder, besser gesagt, einer anderen Werkstatt, nämlich der Wolgemut's, verdankt wurde. Das sind nicht willkürliche Bestimmungen Neudörfer's, sondern Mittheilungen damals noch wohlbekannter Thatsachen. Man hat kein Recht, daran zu zweifeln, daß die Altargemälde aus dem Atelier Wolgemut's hervorgegangen sind und daher Nichts weder mit Hans Beuerlein, noch mit Hans Trautt, die Beide selbstständige Meister gewesen sind, zu thun haben.

Der Arbeitsgenosse Michel Wolgemut's und der Theilhaber an dessen Geschäft in diesen Jahren ist uns nun aber nicht unbekannt: es ist kein Anderer als sein Stiefsohn W i l h e l m P l e y d e n w u r f f, der Sohn des berühmten Meisters Hans. Sollte Wilhelm Pleydenwurff nicht der Schöpfer des Peringsdörffer Werkes und der verwandten Bilder sein?

Was wir von seinem Leben wissen, läßt sich mit dieser Annahme zunächst sehr wohl vereinen. Wilhelm dürfte um die Mitte des Jahrhunderts geboren sein; seine Thätigkeit fällt offenbar in die achtziger, wohl auch schon in die siebziger Jahre, er ist verhältnißmäßig jung 1494 gestorben. Daß er Maler war, ist weiter durch die urkundlichen Mittheilungen und die Angabe in der Schedel'schen Weltchronik beglaubigt. Für die Thatsache aber, daß Wolgemut größere an ihn ergangene Bestellungen seinem Stiefsohn übertrug, haben wir das wiederholt erwähnte Zeugniß aus dem Jahre 1491, in welchem Letzterer, an Stelle des 1490 damit beauftragten Wolgemut, den Schönen Brunnen bemalt und vergoldet und für diese Arbeit vierhundert Gulden empfängt. Alles dies also würde für unsere Hypothese sprechen. Aber wir können über bloße Vermuthungen weiter zu positiven Bestimmungen gelangen und brauchen hierfür nur auf jene Untersuchungen zurückzugehen, die oben über den Antheil Wilhelm's an der Illustrirung der Weltchronik und des Schatzbehalters geführt worden sind.

Durch die genaue Prüfung der Eigenthümlichkeiten von Wolgemut's Stil war es möglich geworden, mit annähernder Bestimmtheit zu unterscheiden, welche Holzschnitte auf seine Zeichnungen, welche auf diejenigen Pleydenwurff's zurückzuführen sind. Hierbei hatte es sich gezeigt, daß die weitaus besseren Illustrationen von Letzterem herstammen, daß sie einen Künstler von ungleich höherem Schönheitsgefühl, edlerer Empfindung und reicherer Phantasie verrathen.

Ein Vergleich nun dieser Pleydenwurff'schen Holzschnitte mit den zuletzt besprochenen Bildern ergiebt nach meinem Dafürhalten mit Evidenz, daß Wilhelm Pleydenwurff der Schöpfer des Peringsdörffer Altares war. Dieselbe seelische Empfindung, dasselbe Formengefühl athmet aus Beiden. Hier wie dort die zart anmuthigen, naiven Jünglings- und Frauengestalten, dieselben vornehmen, würdevollen Männer, hier wie dort die reichen, mannichfaltigen Trachten: der zierliche, geschmackvolle Kopfputz der Frauen, der häufig bis in Einzelheiten genau übereinstimmt, der modische Zuschnitt der Gewänder und Schuhe, die duftig zarten, das Haupt schmückenden Kränze, hier wie dort die mit sorgsamem künstlerischen Geschmack in verschiedenartigster Weise gestalteten Frisuren der Haare. Die Blumenkelche, aus denen die Halbfiguren erwachsen, die kunstreichen Postamente, auf denen die einzelnen Gestalten in den Holzschnitzwerken stehen, vergleichen sich durchaus jenen ornamentalen Trägern der Heiligen auf dem Peringsdörffer Altar. Endlich findet sich, als das vielleicht am Meisten schlagende Beweismittel für die Identität des Malers und des Zeichners, die vollständigste Uebereinstimmung in der so charakteristischen Form und Bewegung der Hände. Gegenüber allen diesen Analogien will die kleine Abweichung, die sich in der, in den Holzschnitten mehr krausen Behandlung des Haares bemerkbar macht, Wenig bedeuten.

Auf Einzelheiten braucht nicht eingegangen zu werden: ein Jeder wird leicht die Bestätigung dieser Behauptung einer vollständigen stilistischen Uebereinstimmung aus einem selbst flüchtigen Vergleiche gewinnen. Es mag genügen, einige der Illustrationen der Weltchronik, an denen derselbe mit besonderem Erfolge anzustellen ist, anzuführen; es seien genannt: die Engelversammlung (Fol. II), die Patriarchen (Fol. X), Noah (Fol. XIV verso), die Amazonen (Fol. XIX verso), die Sibyllen (Fol. XXXV verso), Ulysses bei Circe (Fol. XLI), König Ladislaus (Fol. CCL), Maximilian (Fol. CCLVIII).

So ist es denn nicht der vielgefeierte Michel Wolgemut, sondern der junge Wilhelm Pleydenwurff, ein seines Vaters würdiger Sohn, gewesen, welcher als der edelste und bedeutendste Vertreter der Nürnberger Malerei am Ausgange des an künstlerischen Thaten so reichen Jahrhunderts anzusehen ist. In dem bisher in bescheidener Verborgenheit verbliebenen Mitarbeiter Wolgemut's haben wir den eigentlich schöpferischen Künstler dieser Zeit zu verehren. Ein Maler von größter koloristischer Begabung, poetisch gestaltender, liebenswürdiger Phantasie und hohem Gefühl für Schönheit und Adel der Formen, hat er in dem Studium der Natur und der Weiterbildung des Technischen einen so großen Schritt vorwärts gethan, daß nur ein weiterer bis zur Kunst eines Dürer übrig blieb. Sein erster Lehrer ist zweifelsohne sein Vater gewesen, zu gleicher Zeit aber scheint er auch dem Künstler, welcher die Katharinenbilder geschaffen hat, nahe gestanden zu haben, da seine Bilder wiederholt, namentlich in den

Trachten, Beziehungen zu jenen zeigen. Ja, dieselben treten stärker hervor als diejenigen zu Wolgemut, welche man doch unwillkürlich voraussetzen möchte. Seine Typen wie seine Farben unterscheiden sich in der That im Allgemeinen so stark von denen seines Stiefvaters, daß von irgend welchem bedeutenderen Einfluß, den dieser auf ihn gewonnen, nicht wohl die Rede sein kann. Ein vorübergehender Aufenthalt in den Niederlanden mag ihn vielleicht mit Dirk Bouts bekannt gemacht haben; einzelne Eigenthümlichkeiten in seiner Farbenzusammenstellung, sowie seine Versuche in wirkungsvollen Beleuchtungen könnten darauf hindeuten. Immerhin, wenn dies der Fall, hat er die Originalität seines deutschen Wesens in hohem Maße zu bewahren verstanden und ist zu einem durchaus selbstständigen bedeutenden Stile gelangt. In dem ihn umgebenden Leben, nicht in fremden künstlerischen Vorbildern fand er die Quelle der Inspiration; dieses Leben wandelte er nach dem ihm eingeborenen Ideale um. So gelangte er, wie alle großen Künstler, zur Freiheit, — einer Freiheit, die sein Vater noch nicht erreicht hatte. Die fleißigste Naturbeobachtung spricht sich in Allem aus: in der Zeichnung und Modellirung des Nackten, in den Trachten, im Landschaftlichen, in den mit wunderbarer, fast Dürer'scher Treue wiedergegebenen Pflanzen aus, deren er nie genug anbringen kann. Worauf sich aber sein Augenmerk besonders richtet, ist die Erreichung plastischer, räumlicher Illusion durch Wiedergabe der zarten Nüancen der Lichtwirkung. Durch Lasuren sucht er dem Fleische Transparenz zu geben, ja geradezu ein Clairobskur hervorzubringen; er wagt sich an bestimmte Lichteffekte, bemüht sich, durch feine Abstufungen in der Landschaft der wirklichen Luftperspektive nahezukommen. Rechnet man hierzu die oben bereits näher besprochene, auf große Formen gerichtete Zeichnung in den Typen und in der Gewandung, so wird der Fortschritt, der in diesen Werken gegen die früheren wahrzunehmen ist, hinreichend gekennzeichnet sein.

Unschwer ließen sich andererseits die Grenzen dieser Begabung angeben: jedes stärkere, leidenschaftliche Empfinden, ekstatische Exaltation, wie kühne Entschlußfähigkeit gingen unserem Künstler ab, daher er denn auch nur in den Darstellungen mehr beschaulichen Charakters und einzelner Figuren dauernd zu fesseln und zu erfreuen, den Beschauer niemals im tiefsten Innern zu bewegen oder zu erregen vermag. Eine edle, vornehme, aber nur einseitig große Künstlernatur, deren höchste Bedeutung vorzugsweise in dem rein Malerischen zu suchen ist.

Ein anderer Ruhmestitel aber neben dem, den Peringsdörffer Altar geschaffen zu haben, kommt Wilhelm Pleydenwurff zu: derjenige nämlich, der erste Lehrer Albrecht Dürer's gewesen zu sein. Diese Behauptung mag bei der allgemein feststehenden Ansicht, Dieser sei der Schüler Wolgemut's gewesen, kühn klingen, einer Ansicht, die sich auf Dürer's eigene kurze Aufzeichnung,

sein Vater habe ihn im Jahre 1486 zu Wolgemut in die Werkstatt gegeben, stützt, und gleichwohl ist sie durch gewichtige Thatsachen zu bekräftigen. Daß Dürer Lehrling bei Wolgemut gewesen, steht fest; welcher Meister aber, Wolgemut oder Pleydenwurff, auf ihn den bestimmenden Einfluß des Lehrers gewonnen, ist eine andere Frage. Der große Maler, der in eben jener Zeit, als Dürer in die Lehre kam, das mächtige Werk für die Augustinerkirche ausführte, war Wilhelm Pleydenwurff — wie sollten es nicht diese farbenleuchtenden Gemälde gewesen sein, die als ein Wunder der Malerei von dem Knaben angestaunt wurden? Alles Interesse konzentrirte sich dazumal in der Werkstatt sicher auf die von Peringsdörffer bestellten Tafeln. Was zu gleicher Zeit noch daneben entstand, wie jenes Bild des Todes der Maria, das jetzt im Germanischen Museum hängt, war nicht im Stande, Geist und Phantasie zu begeistern. Der gleichsam offizielle Vertreter der Malerei im Atelier Wolgemut's war Pleydenwurff; an ihn wird sich Dürer, soweit er der Kunst der Malerei sich damals widmete, gehalten haben. So würde sich auch jene Aussage eines Jugendgenossen auf der im British Museum befindlichen Dürer'schen Zeichnung der „Frau mit dem Falken" erklären: „Das ist och alt hat mir albrecht dürer gemacht E er zum maler kam in des wolgemuts hus uff den oberen boden in dem hindern hus in biwesen Cunrat lomayrs säligen". Vischer hat zuerst die Aufmerksamkeit auf die eigenthümliche Fassung dieser Inschrift gelenkt und aus ihr die Folgerung gezogen, daß Dürer nicht Wolgemut, mit dem er weder als Zeichner noch als Maler Uebereinstimmung zeige, sondern „vorerst einem Gesellen oder einem Geschäftsgenossen Wolgemut's" — welchen, läßt Vischer, der hier alle Möglichkeiten erwägt und neben Hans Trautt und Beuerlein auch Wilhelm Pleydenwurff aufführt, unbestimmt — „als Lehrling und Handlanger zugewiesen wurde". Nun ist es freilich nicht nothwendig, die Worte: „in des wolgemuts hus" in direkten Zusammenhang mit dem „maler" zu setzen; mit ebendemselbem, ja größerem Rechte können sie auf das Folgende bezogen werden, so daß der Sinn wäre: „Dürer hat die Zeichnung in Wolgemut's Haus &c." gemacht, immerhin bleibt die Angabe: „e er zum maler kam" auffallend und darf zu Gunsten meiner Annahme, Dürer's eigentlicher Lehrer sei Wilhelm Pleydenwurff, gedeutet werden.

Zwingender aber spricht für dieselbe Dürer's Kunst selbst. Sein ältestes uns erhaltenes Gemälde: das Bildniß seines Vaters vom Jahre 1490 in den Uffizien zeigt eine von Wolgemut's Arbeiten ganz abweichende, den Peringsdörffer Bildern aber durchaus verwandte technische Behandlung. Wie in diesen findet sich die Anwendung fettflüssiger Farben, die weich und pastos verschmolzen sind. Freilich ist dies nur ein vereinzeltes Dokument, da die nächst ältesten Bilder, das Selbstportrait von 1493 und die Madonna mit der Nelke in Köln, schon unter dem Eindruck des in den Wanderjahren erlebten

Neuen stehen, aber sein Zeugniß wiegt schwer. Ja selbst in späteren Arbeiten Dürer's, namentlich im Portrait und in der Landschaft, lassen sich unzweifelhaft gewisse Reminiscenzen an die Kunst Pleydenwurff's gewahren. Schon bei Besprechung des Dessauer Bildnisses blieb es nicht unerwähnt, daß dasselbe nach seiner auf geschmackvoll zierliches Herausputzen der dargestellten Persönlichkeit bedachten Auffassung gleichsam vorbildlich für die bekannten Selbstportraits Dürer's erscheint. Durch poetisch fein empfundene Bildnisse, wie das des Konrad Imhof, wird Dürer mit der seit den van Eyck's sich vererbenden Sitte, durch eine in die Hand der dargestellten Persönlichkeit gegebene Blume geheime Dinge zart symbolisch anzudeuten, bekannt gemacht: in seinem Bildniß von 1493 stellt er sich selbst mit dem Blümlein „Mannstreue" dar.

Weiter sind es die Landschaften auf Pleydenwurff's Bildern, die als Ausgangspunkt für Dürer's eigene Studien zu betrachten sind. Einzelne, wie jene mit dem Weiherhäuschen auf der Vision des Bernhard könnten geradezu von Diesem gemalt sein. Wem fiele nicht hierbei jener frühe Stich der „Madonna mit der Heuschrecke" ein? Auch in der leidenschaftlichen Freude an gewissenhafter Wiedergabe der Pflanzen ist Pleydenwurff der direkte Vorgänger Dürer's: von ihm zuerst wohl wurde der lernbegierige Knabe auf den Werth des sorgfältigsten Studiums aller Einzelerscheinungen hingewiesen. An meisterlicher Wiedergabe der Natur stehen die verschiedenen Blumen und Kräuter, die zu Füßen der Heiligen auf dem Peringsdörffer Altar sprießen, den Aquarellstudien Dürer's kaum nach.

Endlich läßt sich die wohlbekannte Behandlung der Gewänder in des Letzteren Werken ihrem wesentlichen Charakter nach vielmehr auf Pleydenwurff's als auf Wolgemut's Geschmack zurückführen. Gerade die Stoffe der Heiligen auf dem Peringsdörffer Altar entsprechen in ihrer wuchtigen Schwere, in den gesteiften, röhrenförmigen, starkwulstigen Falten mit den tief eingesattelten Einschnitten und den astartigen Einbugungen den von Dürer vorzugsweise dargestellten und zu so gewaltiger Ausdrucksfähigkeit durchbildeten.

Dies Alles spricht überzeugend dafür, daß Dürer während seines Aufenthaltes in Wolgemut's Atelier weniger Dieses, als vielmehr Wilhelm Pleydenwurff's Schüler gewesen ist und an dessen Werken zuerst sein malerisches Können herangezogen hat. Auch von der Seite dieser Betrachtungen her fällt also ein helles, verherrlichendes Licht auf die Erscheinung des ganz in Vergessenheit gerathenen hervorragenden Meisters.

Neben Albrecht Dürer hat es aber gewiß manchen Anderen gegeben, der sich Schüler Pleydenwurff's nennen durfte. Die Spuren seines Einflusses sind in vielen, ja den meisten Bildern zu gewahren, die, noch in dem älteren Stile vor Dürer gehalten, in den folgenden zwei Jahrzehnten in Nürnberg gemalt wurden. Ich erwähne von den weniger

interessanten, mittelmäßigeren, nach deren Verfertigern zu forschen der Mühe nicht lohnt, die „Messe Gregors“ vom Jahre 1493 im Germanischen Museum (Nr. 131), die Heiligen Apollonia und Barbara ebendaselbst (Nr. 106 und 107), zwei Tafeln: der „Bethlehemitische Kindermord“ und „Johannes auf Patmos“ in der Pfarrkirche zu Schwabach, sowie den sehr rohen Sebastianaltar ebendaselbst. Die zwei, von Dürer abgesehen, bedeutendsten Schüler Wilhelm's aber sind jener am Peringsdörffer Altar mitthätige Gehülfe, den wir den Meister R. F. nennen dürfen und der Künstler, welcher den Hochaltar in Heilsbronn gemalt hat. Da Letzterer, als der entschieden begabtere und als einer jener Maler, die man als „die Meister des Ueberganges“ bezeichnen kann, eine etwas ausführlichere Betrachtung verdient, so genügt es hier, mit einigen Worten auf jenen R. F., den wir ganz aus den Augen verloren haben, zurückzukommen, und zwar aus dem Grunde, weil sich ihm, wie ich glaube, außer den Bildern der Veitslegende, die er nach den Zeichnungen des Lehrers angefertigt hat, noch ein Altarwerk, in dem er offenbar selbstständig aufgetreten ist, zuschreiben läßt.

Es ist dies der jetzt in seine Theile zerlegte Hochaltar der Pfarrkirche in Forchheim. Erhalten sind, einzeln an den Pfeilern aufgehängt, eilf Tafeln; ursprünglich waren es vermuthlich zwölf. Acht derselben stellen Szenen aus der Passion Christi vor; sie bildeten wohl die vier ersten Altarflügel. Die anderen drei, die man sich als Bestandtheile der feststehenden Flügel denken mag, behandeln eine Heiligenlegende. Ob das große, neu bemalte Schnitzwerk, das jetzt im Seitenschiffe angebracht ist und den Abschied Christi von den Frauen vor den Stadtmauern von Jerusalem darstellt, das Mittelstück des Altares bildete, wage ich nicht zu entscheiden. Es ist eine großartige Komposition im Stile des Veit Stoß, aber viel einfacher in der Gewandung und in den Typen bereits ganz Dürerisch. Jene Darstellungen aber sind folgende:

1. Das Gebet Christi in Gethsemane.
2. Die Gefangennahme.
3. Christus von Kriegsknechten vor Kaiphas geführt.
4. Christus an der Säule gegeißelt.
5. Die Dornenkrönung.
6. Christus von Pilatus dem Volke gezeigt. Rückseite: Szene aus der Legende eines Bischofs.
7. Die Kreuztragung.
8. Die Kreuzigung.
9. Der hl. Christophorus das Wasser durchschreitend. Rückseite: Szene aus der Legende eines Bischofs.

10. Ein Bischof, auf den Wellen des Wassers schreitend, segnet einen Bauern, der mit seinem Wagen durch das Wasser fährt. Rückseite: Legenden eines Bischofs.
11. Enthauptung eines jugendlichen, vornehm gekleideten Heiligen auf einem Marktplatz. Rückseite: Szene aus der Legende eines Bischofs.

Die in diesen ungemein farbigen Bildern ausgesprochenen Beziehungen zu den Werken Pleydenwurff's sind sehr mannichfaltige und in den Typen nicht minder wie in dem Kolorit wahrzunehmen. Es ist ohne Zweifel der Meister R. F.: dieselbe ziemlich trockene Farbenbehandlung, dieselbe Art, die Haare in etwas hölzerner Weise aufzuhöhen, dieselben ins Derbere umgewandelte Typen Pleydenwurff's (charakteristisch die sehr vorquellenden Augäpfel und die schweren Augenlider), dasselbe eigenthümliche transparente, rosaliche Karmin, wie auf den von ihm gemalten Veitbildern. Nur zeigt er sich hier freier und unabhängiger. Die Kompositionen sind von großer Lebhaftigkeit, häufig begegnen stark von leidenschaftlicher Erregung verzerrte Köpfe. Eine gewisse Ungleichheit in der Ausführung macht sich zum Schaden des Eindruckes geltend; neben recht gut gezeichneten Figuren sieht man arg verzeichnete, ungeschickt bewegte; die Anatomie des Nackten ist schwach, die Modellirung wenig sorgfältig. Das Beste sind jedenfalls die landschaftlichen Theile der Darstellungen; in ihnen macht sich häufig eine recht feine Naturbeobachtung bemerkbar, so namentlich in den zierlich gebildeten Bäumen. In der Darstellung des wellenbewegten Wassers sucht der Maler offenbar die Kunst seines Lehrers zu überbieten: er giebt es als eine grüne, durchsichtige Masse, auf der sich kleine Schaumwellen kräuseln.

Verdient auch der Meister R. F. demnach einige Beachtung, so ist ihm doch keine höhere Bedeutung zuzuerkennen. Er fristet in seiner Weise dem Stile Pleydenwurff's eine Zeit lang das Leben, ohne über denselben hinaus zu nennenswerthen Fortschritten zu gelangen. Das war vor Allem Albrecht Dürer, in nur bei Weitem geringerem Maße dem Meister des Heilsbronner Altares vorbehalten.





6. Einzelne andere Meister und Werke aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts.

Die Charakteristik der künstlerischen Bestrebungen von 1450 bis 1500 kann in völlig erschöpfender Weise aus der Betrachtung der Thätigkeit der vier Maler, mit denen wir uns im Vorhergehenden beschäftigt haben, jener zwei älteren: Hans Pleydenwurff und dem Meister des Löffelholz'schen Altares, und der zwei jüngeren: Michel Wolgemut und Wilhelm Pleydenwurff gewonnen werden. Eine Prüfung der Gemälde jener Zeit, die außer den bereits besprochenen Werken dieser Künstler noch erhalten sind, vermag keine neuen Gesichtspunkte zu eröffnen, kaum die gewonnenen Ansichten zu bestärken oder zu vertiefen. Und doch darf, soll anders der Überblick über das künstlerische Schaffen ein annähernd vollständiger und umfassender sein, der Versuch nicht versäumt werden, aus dem weiter Vorhandenen einen Schluß auf die Existenz überhaupt, dann auf die verschiedenartige Bedeutung von Malern zu ziehen, die gleichzeitig mit den uns näher bekannt gewordenen den künstlerischen Wünschen der Nürnberger Bürger Rechnung trugen. Die folgenden Abschnitte sind freilich fast ebensoviele unbeantwortete Fragen — aber selbst Fragen können eine gewisse Belehrung und Aufschluß in sich tragen! Wir werden uns mit Werken nicht unbedeutender Künstler, von deren Wirksamkeit bloß dies oder jenes vereinzelte Zeugniß erhalten ist, zu beschäftigen haben — als befänden wir uns in einem Kreise von zumeist ganz fremden und zum Theil nur dem Namen nach bekannten, durch den Zauberspruch der Wißbegierde hervorbeschworenen Schatten, die wir alle einzeln und nach kurzen abgerissenen Aeußerungen kennen lernen sollten, in kärglichst bemessener Zeit, ehe das Dunkel sie dem Blick wieder entrissen.

1. Der Meister des Krell'schen Altärchens in S. Lorenz.

Ein Geistlicher, Jodokus Krell, der 1483 gestorben ist, soll den kleinen Altar, der in der Mitte des Chores von S. Lorenz hinten sich befindet, gestiftet haben. Der Auftrag, den er dem Maler gab, lautete: auf dem Mittelstück Maria mit dem Kinde zwischen den Heiligen Bartholomäus und Barbara, auf den Flügeln noch einmal dieselben Heiligen und ferner Jakobus major und Helena, auf der Staffel aber Christus und die zwölf Apostel, sowie acht Heilige, deren Namen meinem Gedächtnisse entfallen sind, darzustellen. Er wählte sich unter den Künstlern Einen, der vermuthlich keine allzu großen Ansprüche machte, da er neben seinen großen Zeitgenossen, deren angesehenster ja selbst für Breslau zu arbeiten hatte, eine ziemlich bescheidene Stelle einnahm. Der Krell'sche Altar erinnert uns daran, daß es zur Zeit Pfenning's noch einen Maler gab, der die Traditionen der Kunst Meister Berthold's in seiner Weise aufrecht erhielt, jener nämlich, den wir nach dem Wolfgangsaltar benannt haben. Die durch ihn vertretene alterthümliche Richtung mußte nun endlich, wie dies das Geschick von Bächen neben einem großen Flusse ist, in die siegreich vorwärtsdrängende Kunstweise münden. Wie aber der einströmende Bach eine Zeitlang noch sein Wasser im Strome beisammenhält und, seine Färbung wahrend, nur allmählich sich mit den reißenden Elementen, in die er eingetreten, vermischt, so erhielt sich inmitten der großen, durch Hans Pleydenwurff hervorgerufenen Bewegung jene ältere Manier noch eine Weile erkennbar, trotz der nicht abzuwehrenden Beeinflussung durch jene. Der Maler des Jodokus Krell, von mittelmäßiger Begabung, blieb in den Netzen der Tradition, in die ihn der Meister des Wolfgangsaltares, der vermuthlich sein Lehrer war, verstrickt hatte, wenn er sich auch den neuen, starken Eindrücken, die, wie es scheint, ihm namentlich von den Bildern des Löffelholz'schen Altares kamen, nicht verschließen konnte. Auf halbem Wege stockend, unselbstständig, ohne wirkliche Schaffenskraft und -trieb, vermag er nicht mehr, als ein vorübergehendes Interesse zu erwecken. Ja, man würde schnell an seinen Bildern vorübergehen, erregten nicht gewisse Absonderlichkeiten, sowie unerwartete Feinheiten im Detail die Neugierde. Wie es so oft bei Künstlern seines Schlages der Fall ist, sucht er, da es ihm nicht gelingen will, in dem Hauptsächlichen, den Figuren, Bedeutendes zu gestalten, durch ungewöhnliche Farbenzusammenstellung und sorgfältige Behandlung der Nebendinge Eindruck zu machen. Mit überraschender Feinheit in der Wiedergabe aller Einzelheiten führt er seine Landschaften aus — eine Ansicht von Nürnberg, die sich auf einem der Gemälde als Hintergrund befindet, gehört zu dem Reizvollsten, was man in dieser Art in Nürnberg sehen

kann. Dann sind es die kostbaren brokatenen Stoffe, die einen teppichartigen Hintergrund für die stehenden Heiligen bilden, welche durch ihre Farbenpracht zur Bewunderung zwingen, etwa wie jene auf den Werken des Kölnischen Meisters des Bartholomäus. In manchen Einzelheiten, wie den durchsichtigen Heiligenscheinen, dem mächtigen perrückenartigen Haarwuchs des Bartholomäus und dgl. mehr macht sich ferner noch das bewußte Streben, durch Abweichung vom streng Konventionellen Effekt zu machen, bemerkbar. An Allem dem haftet der Blick, indeß er, wie gesagt, bei den Figuren selbst kaum weilt, die von grobem Gefüge und steifer Haltung sind, sehr untersetzte Verhältnisse, sowie rundliche, derb gezeichnete Köpfe und unorganische Hände mit ungelenken Fingern aufweisen. Das Fleisch, das blühend wirken soll, ist wächsern, das Auge ausdruckslos und glasig.

Die zwei Flügel mit den Gestalten des Bartholomäus und der Barbara sind jetzt von dem Altare getrennt und in der fünften Kapelle des linken Seitenschiffes untergebracht.

Das einzige andere Bild, das ich von dem Maler gefunden habe, ist ein Altarflügel, den hl. Jakobus als Pilger darstellend, im Germanischen Museum (in der ehemaligen Kirche Nr. 423).

2. Der „Auszug der Apostel“ in München.

Wiederholt im Verlaufe unserer Untersuchungen haben wir uns mit Werken aus der Münchener Pinakothek zu beschäftigen gehabt. Nur Eines unter den Nürnberger Bildern daselbst hat bis jetzt keine Erwähnung gefunden: die dem Wolgemut zugeschriebene Tafel, auf welcher dargestellt ist, wie die Apostel, getreu dem Worte ihres Herrn, Abschied von einander nehmen, um in die verschiedenen Weltgegenden das Evangelium zu tragen. Die Szene ist von dem Maler in ebenso naiver, als ergreifender Weise geschildert worden. Ein Stück Weges aus der im Hintergrund am Wasser liegenden Stadt sind die Boten des Herrn noch zusammen gewandert, nun schlägt die Scheidestunde. An einem Brunnen haben sie sich erquickt: noch stärkt sich Petrus mit einem Trunke aus der Pilgerflasche zur langen Wanderung nach Italien; Johannes, der sich Asien zum Ziele erwählt hat, will seinem Beispiele folgen und schöpft sich Wasser. Von ihnen aber trennt sich bereits mit zurückgewandtem Blick Jakobus der Aeltere; er weist auf den Weg durch Judäa, den er beschreitet, indessen Thomas in entgegengesetzter Richtung in das ferne Indien aufzubrechen sich anschickt.

In inniger Umarmung weilen Bartholomäus, der mit thränenschwerem Blick vor sich hinstarrt, und Andreas, der mit bewegtem, liebevollen Auge von ihm ein Abschiedswort erbittet. Weiter zurück giebt der alte Philippus dem jungen Jakobus ein Weilchen das Geleit und guten väterlichen Rath zu gleicher Zeit, ehe er dem ihm bestimmten Lande Phrygien sich zuwendet. In weiter Ferne aber ziehen einsam Mathias nach Palästina, Thaddeus nach Mesopotamien und Matthäus nach Persien ihre Straße.

Schon die feine Wiedergabe der zartesten seelischen Empfindungen, die Innigkeit, mit welcher der Vorgang bis ins Kleinste von der Phantasie ausgestattet wurde, würde in diesem Gemälde das Werk eines edlen und ernsten Künstlers erkennen lassen. Aber auch die sorgfältige malerische Behandlung, das energische koloristische Gefühl, die durch geschickte Lasuren hervorgebrachte Transparenz und Leuchtkraft der Farben führen zu der gleichen Ueberzeugung. Wer ist dieser Künstler, der auf gleiche Rangstufe wie Hans und Wilhelm Pleydenwurff gestellt werden muß? Es ist unmöglich, dies Werk kurz damit abzufertigen, daß man es in die Schule Wolgemut's registrirt, wie Vischer es thut, oder es als Wolgemut's Schöpfung zu betrachten, wie dies in der Regel geschieht. Hierfür ist es viel zu bedeutend, läßt sich auch in manchen Einzelheiten (wie in den Händen und besonders in der Figur des Johannes, was Vischer richtig bemerkt hat), eine Verwandtschaft speziell mit Wolgemut's frühestem Werke, dem Hofer Altar, sicher nicht ableugnen. So wäre denn etwa ein anderer großer, bis jetzt uns ganz unbekannter Meister als sein Schöpfer vorauszusetzen? Möglich, aber nicht wahrscheinlich. Das wäre dann Einer gewesen, der den direkten Uebergang von Hans zu Wilhelm Pleydenwurff bildet, denn das Bild zeigt die auffallendsten Beziehungen zu dem einen wie dem anderen Maler. Die Farbengebung, das Clairobskur in den Köpfen erinnern vielfach an den Peringsdörffer Altar, die Zeichnung der Typen, die Gestalten und die Hände an den Stil des älteren Pleydenwurff, die Landschaft, der Baumschlag, die Pflanzen, die Thiere (Eidechsen, Hirschkäfer und Frosch) an die Manier des Vaters ebensowohl, wie an die des Sohnes, ja endlich auch an die Wolgemut's. Man könnte allenfalls die Vermuthungen abwägen, ob es eine späte Arbeit des Hans oder eine frühe des Wilhelm sei, wobei allerdings nach kurzem Schwanken die Wagschale sich doch entschieden zu Gunsten des Ersteren senken würde. Am wahrscheinlichsten bleibt es, daß „der Auszug der Apostel“ zu den letzten Werken des Hans Pleydenwurff zu zählen ist, und daß bei der Ausführung, aber bloß bei dieser, vielleicht Michel Wolgemut, der ja um diese Zeit in Jenes Atelier war, mit betheiligt war.

3. „Das Gebet zu Gethsemane“ in der Gallerie zu Darmstadt.

Aehnliche Schwierigkeiten, wie der Auszug der Apostel in München, bietet für die Bestimmung des Meisters ein Gemälde, das, fälschlich der „Oberdeutschen Schule“ zugeschrieben, in Darmstadt (Nr. 231 der Gallerie) aufbewahrt wird. Ein durchaus bedeutendes Werk, dessen Komposition an diejenigen des gleichen Gegenstandes von Michel Wolgemut deutlich erinnert, und das in sehr ähnlicher Weise, wie das soeben besprochene Bild, eine eigenthümliche Mischung der Stileigenthümlichkeiten des Hans Pleydenwurff und Wolgemut's aufweist. Zuerst möchte man es dem Letzteren zuweisen und zwar der Zeit, in welcher der Crailsheimer Altar entstanden ist, dann aber bei näherer Prüfung beginnt man ernstlich an der Berechtigung einer solchen Ansicht zu zweifeln. Der Maler scheint Wolgemut doch weitaus überlegen zu sein. In wundervoller Kraft und Harmonie schimmern die Farben, alle Details der Zeichnung sind energisch durchgebildet, die Köpfe in höchst wirkungsvollem Helldunkel gehalten, die Gewänder in zahlreichen Falten geknittert und gebrochen, die Landschaft mit dunkelblauen Bergen und rother Abendbeleuchtung am Himmel ist auf einen tiefen, warmen Ton gestimmt. Auch hier bleibt die Entscheidung vorläufig ungewiß.



4. Die Kreuzigung aus Ebern im Germanischen Museum.

Ein Nachfolger des Hans Pleydenwurff scheint der Maler gewesen zu sein, der jene, jetzt zwischen den Flügeln des Peringsdörffer Altares aufgehängte Kreuzigung im Germanischen Museum (Nr. 117) angefertigt hat, die aus dem kleinen, in der Bamberger Gegend gelegenen Städtchen Ebern stammt. Allem Anschein nach ist er freilich nicht ein Nürnberger gewesen, da er sich, namentlich was seinen Farbengeschmack anbetrifft, wesentlich von der Gruppe unserer Künstler unterscheidet, dürfte aber dennoch entscheidende Anregungen, wie erwähnt, von Einem derselben empfangen haben, wie man Dies besonders aus seinen Männergestalten schließen kann. Ein Künstler von nicht zu unterschätzender Begabung und tüchtigem Können, dem es aber an Energie der Gestaltung fehlt, um sich einem Mann wie Hans Pleydenwurff vergleichen zu lassen. Die

Taf. 30.



Nürnberger Schule um 1470.

Der Auszug der Apostel.

Pinakothek zu München.

(S. 190.)

Nach: „Gemälde von Dürer und Wolgemut.“



Färbung des Bildes ist eigenthümlich flau und kühl: ein helles Grün, ein fades Blau, ein lichtes Zinnoberroth und ein Bleigrau in den Rüstungen bilden den charakteristischen Akkord. Die hierin sich aussprechende Weichlichkeit und Mattheit macht sich auch in den Frauentypen geltend, die von etwas kleinlichem Gepräge sind. Keine weite landschaftliche Perspektive, sondern bloß ein schlichter grüner Boden. Die Komposition ist sehr figurenreich, ganz in der Art der Münchener und der Schönborn'schen Kreuzigung.

Eine andere kleinere Darstellung des Gekreuzigten im Germanischen Museum (in der Kirche, ohne Nummer, hängt über Nr. 420) zeigt eine nahe stilistische Verwandtschaft mit derjenigen aus Ebern. Vielleicht könnte man auch die Brustbilder von Christus und Maria (Nr. 437, 433) ebendaselbst anführen.

5. Die Kreuztragung von 1485 in S. Sebald.

Schon früher, als wir uns mit der Frage beschäftigten, in wie weit Wolgemut die Stiche Martin Schongauer's kennen gelernt und benutzt habe, wurde kurz auf ein Bild aufmerksam gemacht, das, an einem Pfeiler in S. Sebald angebracht,[1] mit fleißiger Benutzung der Schongauer'schen Kreuztragung entworfen worden ist. Eine Komposition von Hunderten dicht gedrängter Figuren mit dem Kalvarienberg im Hintergrunde, in einem schweren braunen Ton gehalten, aus dem nur einzelne weiße oder gelbe, scharf beleuchtete Gewandtheile und wehende Tuchzipfel — ähnlich wie auf den Bildern des Meisters vom Erfurter Altar — hervorblitzen. Die Nachahmung Schongauer's beschränkt sich nicht auf die Entlehnung des Hauptmotives, der auf einen Stein sich stützenden, zusammengebrochenen Heilandsfigur, sondern geht so weit, daß das Antlitz Christi genau nach dem des Stiches kopirt ist. Der hohe Standort und die kleinen Verhältnisse der Figuren erschweren es sehr, zu einem positiven Urtheile über den Maler zu gelangen. Einzelnes erinnert noch an den Erfurter Meister, an Hans Pleydenwurff, Anderes an Wolgemut, doch gestehe ich, auch unter den Werken der Zeitgenossen des Letzteren Nichts gefunden zu haben, was mit Sicherheit derselben Hand zuzuschreiben wäre. Nach Meyer soll das Bild, das 1485 datirt ist, eine Stiftung des Hans Tucher gewesen sein; man sieht die Wappen der Tucher, Ebner, Harsdorfer und Rieter.

6. Jakob Elsner.

In der Augsburger Gallerie befindet sich unter Nummer 670 das Portrait eines jungen, blauäugigen Mannes, der, eine schwarze Kappe auf dem blonden Haar, in ein rothes Hemd, karminfarbene Aermel und einen braunen, ärmellosen Mantel gekleidet, nach halb links gewandt, einen Rosenkranz in den Händen, dargestellt ist. Auf der Rückseite liest man folgende, bereits im Kataloge der Sammlung verzeichnete alte Inschrift:

„adj 10 mazo im 1471 jar bin ich Jorg Ketzler d. Elter von meiner mütter selige genant Katharina und mein vatter Seliger genant Petter Ketzler und das nebenpildt ist von Jacob Elsner noch mir abgemolt worden auf adj 10 lugo Im 99 Jar so das ich eben auff die zeyt alt gewesen bin 28 jar und 9 wochen ich (?) Jorg Ketzler burger zu Nuremberge — Kost 7 fl. 2 d.“

Hier wäre denn also einmal ein Bild gegeben, das den Namen seines Autors enthält, und dieser Name ist uns auch anderweitig bekannt. Unter dem Titel: „Jacob Elsner, Illuminist“, bringt Neudörfer in seinen „Nachrichten“ (Lochner'sche Ausgabe, S. 139) folgende Mittheilungen:

„Dieser Elsner war ein sehr angenehmer Mann bei den ehrbaren Burgern, des Lautenschlagens verständig, derhalben ihn auch die großen Künstler im Orgelschlagen, welche waren Sebastian Imhof, Wilhelm Haller und Lorenz Staiber lieb haben, waren mit Anderen ihrer Gesellen täglich um und bei ihm. Er conterfetet sie auch und illuminiret ihnen schöne Bücher und machet ihnen ihre Wappen und Kleinot, damit sie vom Kaisern und Königen begabt waren, in ihre Wappenbrief. Dieser Zeit war Keiner hier, der das gemalte Gold so rein machet wie er.“

Also zu gleicher Zeit ein guter Maler und ein guter Musikant ist dieser Elsner gewesen, der nach Doppelmayr erst nach 1546 gestorben ist. Er zählte nicht zu den eigentlichen Tafelmalern, sondern zu den das kleinere Genre der Miniatur und der Wappenmalerei betreibenden Künstlern. Das spricht sich nun auch sehr deutlich in dem Augsburger Bildniß aus, das mit zäher, trockener Farbe in fleißiger, sorgfältiger, aber etwas unfreier Weise ausgeführt ist und sich der Technik nach durchaus von den Arbeiten eines Wolgemut oder eines Wilhelm Pleydenwurff unterscheidet, so sehr es andrerseits in Auffassung und Kolorit an Letzteren erinnert.

Ich glaube mich nun nicht zu irren, wenn ich noch in einem anderen, bereits früher kurz erwähnten kleineren Werke die Art des Künstlers wiedererkenne, in jenem Klappaltärchen des Münchener Nationalmuseums

nämlich, welches auf dem einen Flügel das Portrait des Kunz Imhof, auf dem anderen das Wappen der Familie und eine halbnackte, auf einem Postament stehende allegorische Frauenfigur zeigt (in einem der Glasschränke des 6. Saales im Erdgeschoß). Das Bildniß, welches die Bezeichnung: „Conrat Im Hof XXIII jar 1486“ trägt, ist eine Kopie jenes schönen, von mir dem Wilhelm Pleydenwurff zugeschriebenen Portraits in der Rochuskapelle und offenbar, der Zeichnung jener Frau nach zu schließen, später als 1486 entstanden. Man könnte annehmen, daß der treffliche Orgelspieler Sebastian Imhoff seinem lieben musikalischen Freunde den Auftrag gegeben habe, eine Wiederholung von jenem Abbild seines Verwandten zu machen. Jedenfalls ist auch dieses Münchener, wie das Augsburger Gemälde, das Werk eines Wappenmalers und zeigt genau dieselbe technische Behandlung.

Beide aber sind von Jakob Elsner in seiner Jugendzeit ausgeführt worden, als er noch ganz unter dem Einflusse der älteren, vor Dürer herrschenden Richtung, speziell der Kunst Wilhelm Pleydenwurff's stand. In welcher Weise er dann später gemalt, ob auch er ein Nachahmer Dürer's geworden, dafür fehlt uns jeder bestimmte Anhaltspunkt, denn das Einzige, was mit ihm in Beziehung gesetzt werden kann, die Miniaturen des sogenannten „Gänsebuches“ in der Sakristei der Lorenzkirche, dürfen nicht mit voller Sicherheit als seine Schöpfung betrachtet werden. Angeblich befand sich ebendaselbst ein Meßbuch von 1513 in kleinem Folio, von Anton Kreß, dem Probst an der Lorenzkirche, bestellt, das 1617 der Familie Kreß wieder ausgeliefert und von dem jedesmaligen Aeltesten derselben aufbewahrt wird. Rettberg nun, dem wir diese Nachricht verdanken (Nürnberg's Kunstleben, S. 144), kannte, wie es scheint, dieses Meßbuch von 1513 und fand die Miniaturen übereinstimmend mit jenen des Gänsebuches, daher er auch in den Bildern dieses letzteren Arbeiten Elsner's sah. Er sagt darüber: „als Schreiber des Choralbuches nennt sich ein gewisser Friedrich Rosenborn (nicht Ronborn, wie im „Sammler“ steht). Die beiden Bände dieses sogenannten „Gänsebuches“, Winter- und Sommertheil, enthalten die Festtagslektionen für das ganze Jahr und wurden im Auftrage des Anton Kreß 1507 begonnen und 1510 vollendet. Die Darstellungen (ausführlicher beschrieben im zweiten Hefte des Sammlers, S. 18 fg.) beziehen sich auf die Hauptfeste wie Weihnachten, Dreikönigsfest, Ostern, Himmelfahrtsfest u. s. w., so: die Geburt Christi, Anbetung der Könige, Auferstehung u. a. m., wobei nebenbei allerlei, zum Theil launige Anspielungen und Schelmereien in Arabesken eingeschoben sind. Namentlich sind auf dem Himmelfahrtsblatte singende Gänse abgebildet mit dem Wolf als Vorsänger und dem Fuchs als Gehülfen: von dieser Vorstellung, die von jeher gefiel und als Wahrzeichen beliebt blieb, hat das Buch jenen Namen des „Gänsebuches“ erhalten“.

7. Der Meister der Rathhausbilder in Goslar.

Unter den Aufträgen, die Michel Wolgemut erhielt, ist einer bisher nur flüchtig erwähnt worden, ohne nähere Untersuchung darüber, wie und von wem derselbe ausgeführt wurde. Es ist jener, welcher die Malereien betrifft, die Wände und Decke eines Zimmers im Rathhaus der altehrwürdigen Kaiserstadt Goslar schmücken. In seinem „Archiv für Niedersachsens Kunstgeschichte" (III. Abth. 33 ff.) hat Mithoff zuerst Mittheilung davon gemacht, daß nach J. M. Kratz' Forschungen im Jahre 1500 Wolgemut die Aufforderung, diese in Leimfarben auf Leinwand gemalten Bilder zu malen, erhielt und ihm dafür im folgenden Jahre das Ehrenbürgerrecht und die Aufnahme in die Brauergilde von Goslar zu Theil wurde. Hielte man sich nur an diese urkundlichen Mittheilungen, so müßte man die Autorschaft Wolgemut's für unbestreitbar erachten. Aber selbst echte Urkunden können täuschen und irrthümliche Ansichten hervorrufen — dafür ist dieser Fall einer der interessantesten Beweise! Die Stilkritik feiert hier einen Triumph über die scheinbar positivste Art kunstgeschichtlicher Forschung, indem sie im vollen Widerspruch zu den Dokumenten den wahren Sachverhalt aufdeckt. Nicht Wolgemut, der sehr mit Unrecht den Ruhm und die Ehre davontrug, sondern ein anderer Künstler, dessen Name in bescheidener Dunkelheit verblieb, hat die Gemälde geschaffen. Das ist mit vollem Recht bereits von Robert Vischer ausgesprochen worden.

Die Thatsache, so räthselhaft sie dem Uneingeweihten erscheinen mag, kann nach Allem, was wir von des Meisters Geschäftsbetriebe erfahren haben, durchaus nicht mehr überraschen. Wir haben gesehen, daß der Peringsdörffer Altar in allen seinen Theilen von einem anderen Maler gefertigt wurde, daß auch an dem bei Wolgemut bestellten Schwabacher Altar fast Nichts von seiner Hand, sondern bei Weitem der größte Theil von einem Künstler gemalt ist, dem wir später noch unsere Aufmerksamkeit zuwenden werden. Wie in diesen beiden Fällen, so hat Wolgemut es auch gemacht, als die Stadt Goslar sich an ihn mit einer großen Bestellung wandte: er hat seinen Namen hergegeben, die Arbeit aber einem Anderen zugewiesen.

Merkwürdig genug, denn es handelte sich hier um eine Aufgabe, die fesselnd und anregend wie wenige andere für jeden phantasiebegabten Künstler sein mußte! Acht Jahre, bevor Julius II., das Werk Sixtus' IV. wieder aufnehmend, den Riesenplan der Ausschmückung der Sixtinischen Kapelle mit einem die ganze Heilsgeschichte umfassenden Cyklus von Wandgemälden faßte und Michelangelo anvertraute, haben die Rathsherren der alten Kaiserpfalz im Harz ein ähnliches Programm für die künstlerische Ausstattung ihrer Rathhaus-

kapelle entworfen. Eine bescheidene Stube mit niedriger holzgetäfelter Decke, mit Holz verkleideten Wänden und kleinen Fenstern, durch die man auf die mittelalterlichen Giebel der stillen, traulichen Stadt hinausschaut — ein unbeschreibliches Gefühl tiefer Rührung bemächtigt sich der Seele, läßt man bei Betrachtung der Bilder, mit denen jede Fläche bedeckt ist, die Gedanken hinausschweifen zu jener fürstlichen Kapelle im Vatikan. Ein anderer Raum, ein anderes Volk, ein anderer Himmel, eine andere Kunst — wie könnte man zu vergleichen wagen! Nicht ein Vergleich: die überraschend plötzlich eintretende Wahrnehmung, daß diese entgegengesetzten Welten doch durch die Gewalt einer großen Idee unlöslich verbunden waren und sind, ist es, welche uns in stummer Ergriffenheit verharren läßt. Derselbe Glaube hier, wo einst im sturmbewegten Wolkenzug um der dunklen Berge Spitzen Wotan als gewaltiger Herrscher sich zeigte, wie dort, wo auf sonndurchglühten Hügeln die Tempel olympischer Götter leuchteten, derselbe Glaube an die erlösende Liebesthat des Einen, welcher der Welt das Göttliche offenbarte. Und aus diesem Glauben erwachsen eine Weltanschauung, die alles geschichtliche Werden nur auf dieses eine Erlösungswerk bezog, welche die göttlichen Strahlen der Offenbarung selbst rückwärts in die antike heidnische Welt einen milden Glanz entsenden ließ, in der prophetischen Vorahnung und Sehnsucht nach dem kommenden Heiland das auch diesen Zeiten gewährte göttliche Gnadengeschenk gewahrte, wie sie auf der anderen Seite die Weltgeschichte seit dem Kreuzestode des Erlösers nur als die allmähliche Befreiung aus der Noth der Sünde zur Freiheit reiner Gottesverehrung, als die Vorbereitung zur endlichen Verwirklichung des Gottesreiches im Jüngsten Gericht erfaßte. In Kampf und Leiden, Sehnen und Sinnen war durch anderthalb Jahrtausende hindurch dieser Gedanke zu einer allbeherrschenden und alldurchdringenden Macht geworden, und zu gleicher Zeit sollte er — zum letzten Male als ein im Bilde zusammengefaßtes Glaubensbekenntniß eines sterbenden Zeitalters — in Italien und Deutschland von der Kunst verherrlicht werden.

Umfassender freilich ist der Cyklus in der Sixtinischen Kapelle: die Szenen aus dem alten Testament fehlen in Goslar. Aber hier wie dort finden wir die von himmlischer Weisheit erleuchteten Propheten und Sibyllen, die Vorfahren Christi, die wichtigsten Ereignisse aus Christi Leben, endlich das Jüngste Gericht als Abschluß des Ganzen. Die Vertheilung der Darstellungen in der Rathsstube ist derart, daß die vier großen Felder der Decke die Verklärung, die Geburt Christi, die Anbetung der Könige, die Darstellung im Tempel, die sechszehn kleineren die zwölf Propheten und vier Evangelisten enthalten, an den Wänden die Figuren der dreizehn Sibyllen, zwölf Könige und einige Heilige (Kosmas, Damianus, Nikolaus und Katharina), in der anstoßenden kleinen Kapelle die Passionsgeschichte, die Dreieinigkeit und das Jüngste Gericht in kleineren Ver-

hältnissen verbildlicht sind. In einer Fensternische ist, nach Mithoff's Mittheilungen im „Archiv" Johann Papen, der Bürgermeister, als Stifter neben der hl. Anna selbdritt, der Himmelskönigin Maria auf der Mondsichel, den Schutzpatronen von Goslar: Judas Thaddäus und Simon, sowie dem hl. Matthäus dargestellt.

Was die Propheten und Evangelisten anbetrifft, ist nicht Viel zu bemerken; der alten Tradition zufolge halten sie Schriftbänder, auf denen ihre Weissagungen zu lesen sind. Viel eingehenderes Interesse erwecken die Figuren der Sibyllen und Könige. Die ersteren, durch reiche phantastische Tracht geschmückt, sind nach Alter, Ausdruck und Attributen durchaus verschieden individuell gebildet. Ein ganz bestimmtes Programm mit detaillirten Angaben muß dem Maler vorgelegen haben, an welches er sich, abweichend von der mehr allgemein gehaltenen Tradition, der auch noch ein Künstler wie Syrlin bei Anfertigung der Chorstühle in Ulm folgte, gehalten haben muß. Man braucht nicht lange zu suchen: in jener von Wolgemut und Pleydenwurff illustrirten Weltchronik finden wir neben den ähnlich phantastisch gebildeten Brustbildern der Sibyllen nähere Angaben über deren Geschichte, Tracht und Bedeutung. Woher Schedel diese speziellen Angaben genommen, glückte mir bisher nicht aufzufinden, doch bediente er sich offenbar derselben Quelle, auf welche das bereits von Piper in seiner „Christlichen Mythologie" (1. S. 479) und von Görres in seinen „Deutschen Volksbüchern" (Heidelberg, 1807, S. 241) erwähnte Volksbuch zurückgeht, welches den Titel: „Offenbarung der Sibillen Weissagung" oder „Zwölf Sibillen weissagungen vil wunderbarer Zukunfft von Anfang bis zu end der welt" trägt. Wenigstens stimmt das Volksbuch in fast Allem genau mit der Weltchronik überein. (S. Näheres darüber im Anhang.) Da werden nun, abgesehen von den Weissagungen, die sich in gleicher Weise auf den Bildern in Goslar finden, folgende nähere Angaben über die einzelnen Sibyllen gemacht.

Die Persische Sibylle trägt ein goldenes Kleid und einen weißen Schleier, die Libische einen Rosenkranz auf dem Kopfe. Die Delphische, mit schwarzem Gewande angethan und das Haar um den Kopf gebunden, hält in der Hand ein Horn. Die Chimerische, jugendlich gebildet, mit aufgelösten Haaren, ist mit blauem, goldverziertem Gewande bekleidet. Auch die Samische ist jugendlich und schön, hat das Haupt bedeckt mit einem zarten Schleier, hält die eine Hand vor die Brust und tritt ein Schwert mit Füßen. Die Kumäische, mit unbedecktem Haupte, in güldenem Kleid, trägt zwei Bücher, das eine in der Hand, das andere auf den Knieen. Die Hellespontische „ist gewesen ein alt weib mit einem Beurischen Purpurkleyde angethon gebunden mit einem alten Weiler umb ihre Kele hat sie ein alt verwurffen kleydt umbgewickelt". Von der Phrygischen wird gesagt, sie sei „gekleydt mit einem roten kleyd. Sie ginge mit bloßen armen, unnd ihre har waren über ihren rucken gebreyt unnd zeigt mit einem finger" — wozu in der lateinischen Aus-

gabe der Weltchronik noch gefügt ist, sie sei „antiqua facie saturnina" gewesen. „Die Sibylla Europea, geziert und jung mit einem rotfarbenen, scheinendenn angesicht. Ihr Haubt war umbwicklet mitt einem gantzenn subteilenn schleyer oder weyler. Sie war mit einem roten güldinen kleyd bekleydet. Ihr haupt und löck waren unbedeckt und hatt ein brieflin in ihrer hant." „Die Tiburtinische Sibylle ist nit fast alt gewesen gekleydt mit einem roten kleyde und hat ein Bockshaut von oben herab uff den hals über die schultern herabgehn. Ihre harlöck waren unbedeckt und hatte einen brieff inn ihrer handt." Die Erithräische „mit einem Nonnenn kleyde angethon unnd hat einenn schwartzen weyler auff ihrem haupt nit fast alt und etlicher massen under ihrem angesicht betrübt. Sie hatt ein bloß schwerdt in ihrer handt und under ihren füßenn hat sie einen güldinen ringk, geziert mit sternen als der Himel." Die Sibylla Agrippa endlich „war nit fast jung, mit einem rosenfarben kleyd angethonn unnd einem rosenfarbenn manntel umbhenckt hielt gewonlich ein handt inn der schoß, sahe mit verwunderung gehn Himmel hatte inn der linckten handt einenn brieff."

An diese Schilderungen hat sich der Künstler in Goslar gehalten, ohne sich in der Freiheit, welche für möglichst reiche und farbige Tracht seiner Phantasie geboten war, beschränken zu müssen. Als dreizehnte Sibylle hat er sich, wie auch das Volksbuch, offenbar „Nichaula, die Küniginn von Saba" gedacht, die einst zum weisen Salomon gekommen und demselben gar wunderbare Weissagungen verkündigt hat.

Wer aber sind die zwölf thronenden Könige zu Seiten der Sibyllen? Mithoff nimmt an, es seien römische Kaiser, doch wäre dies nur dann zu vermuthen möglich, wenn jede Sibylle, so wie die Tiburtinische, das Göttliche einem Kaiser geoffenbart hätte. Da das aber nicht der Fall ist, so ist es kaum anders denkbar, als daß auch diese fürstlichen Personen dem Alten Bunde angehört, Vorgänger des Messias gewesen sind, und da darf man wohl am Ersten in ihnen die gekrönten Vorfahren Christi aus der Wurzel Jesse erkennen, wie dieselben ja aller Wahrscheinlichkeit nach auch in der Sixtinischen Kapelle in jenen Familienbildern in den Zwickeln über den Propheten und Sibyllen verherrlicht werden. Jörg Syrlin hatte an seinen Chorstühlen in Ulm an ihrer Stelle die Weisen und Helden des Alterthumes gebracht. Das Einzige, was unsrer Annahme entgegenstehen würde, ist die bestimmte Anzahl von zwölf Königen, doch erklärt sich diese leicht aus dem Gedanken des Künstlers, sie den Sibyllen als Gegenbilder zu gesellen, sowie aus der Beschränkung des Raumes. Oder liegt auch hier vielleicht eine bestimmte, in ähnlicher Weise, wie für die Sibyllen bestimmt formulirte Tradition des Mittelalters vor? In der Aufstellung des Stammbaumes Christi, wie sie die Schedel'sche Weltchronik enthält, sind freilich eine bei Weitem größere Anzahl von gekrönten Ahnen des Heilandes angeführt, ebenso wie auch in späteren Genealogieen, wie z. B. in der mit

Holzschnitten von Tobias Stimmer geschmückten „historia genealogiae Jesu Christi", die 1594 in Frankfurt veröffentlicht wurde. Doch finden wir, was für eine solche Tradition sprechen dürfte, auch sonst auf deutschen Kunstwerken des 16. Jahrhunderts, wie z. B. auf einem Holzschnitt vom Meister M. F. (Bartsch IX. p. 424) einen Stammbaum mit zwölf Königen. In reichen, buntfarbigen Kostümen, mannichfach, wenn auch gerade nicht ausdrucksvoll bewegt, wechseln dieselben in der Goslarer Kapelle mit den zierlich geputzten Frauen ab. Man würde sich nicht wundern, fände man alle diese Figuren statt an feierlicher Stelle als Wandgebilde eines frohen Festen gewidmeten Saales.

Der Prophezeihung und Vorahnung ist für die Darstellung ein bei Weitem größerer Raum zugestanden, als der Erfüllung. In sehr kleinen Verhältnissen sind in dem anstoßenden Altarraum der „Ecce homo", die Kreuztragung, die Kreuzigung, Christus als Weltenrichter und die Dreieinigkeit gehalten. Kaum wagt man daran zu denken, wie anders, mit welcher ungeheuren Entfaltung aller Mittel Michelangelo den Abschluß seines ganzen Cyklus von Darstellungen mit dem „Jüngsten Gericht" fand. Eine bescheidene Inschrift, welche vielleicht zugleich die endgültige Beendigung der künstlerischen Arbeit anzeigt, sagt: „dedicatio hujus altaris est in die commemorationis omnium defunctorum 1506."

Der Geist der Nürnberger Kunst beseelt alle diese Gemälde, das ist auf den ersten Blick erkennbar. Aber es ist nicht mehr der Stil Wolgemut's oder Wilhelm Pleydenwurff's, sondern ein weiter vorgeschrittener, der sich in Zeichnung und Komposition äußert. Der Künstler, welcher sie entworfen hat, kannte bereits die Jugendwerke Albrecht Dürer's; er hatte gesehen, mit welcher Freiheit und Lebendigkeit dieser die Szenen aus der Kindheit Christi behandelte: er hatte die aus Italien stammenden Putten kennen gelernt und ihnen neben den gewandeten Engeln ihren Platz bei der Geburt Christi angewiesen; er nahm sich die mit breiten Strichen kühn hingesetzte Landschaft, welche Dürer auf seinen früheren Werken hat, zum Vorbild, suchte dessen massig knorrige Gewandbehandlung sich zu eigen zu machen. Kurz, er folgte den Spuren des großen Neuerers, ohne doch auf der andern Seite dem befangenen älteren Stil Wolgemut's ganz ungetreu zu werden. Und bei aller Anlehnung an Nürnberger Vorbilder bewahrte er in Zeichnung und Farbe seine Eigenart. Die Letztere ist bei aller Buntheit von einer gewissen Trockenheit und entbehrt der Tiefe und Kraft. Die Umrisse treten dunkel mit Schärfe hervor, das Fleisch ist weißlich gehalten, das Wangenroth grell in Zinnober aufgesetzt. In der Zeichnung aber zeigt sich eine gewisse Willkür und Neigung zur Uebertreibung bestimmter charakteristischer Körperformen. Die Männertypen erinnern etwa an die in Dürer's Apokalypse und haben dicke Nasen mit einem knorpelichten Buckel in der Mitte. Die Frauen sind anmuthig, ja zeugen von ausgesprochenem Schönheitsgefühl; sie

haben zumeist sehr zugespitztes Kinn und dunkle Augen. Ungemein kennzeichnend ist die Form der Hände: die Finger sind lang und knochig mit kurzen Nägeln und wie gebrochen in den dick angeschwollenen Gelenken. Kurz, es sind hier so deutlich faßbare Merkmale eines durchaus individuellen Geschmackes, daß der Meister leicht in anderen Arbeiten wiederzuerkennen sein muß.

Und in der That ist denn auch schon von Robert Vischer mit Bestimmtheit ein uns bekannter Künstler als Verfertiger der Bilder in Goslar namhaft gemacht worden: Hans Raphon, der einzige aus beglaubigten Werken uns bekannte bedeutendere Maler dieser Zeit in den niedersächsischen Gegenden. Und zwar hat Vischer seine Behauptung auf Grund eines Altares, der sich, dem Raphon zugeschrieben, in der Gallerie zu Braunschweig befindet und im Jahre 1506 für den Dom dieser Stadt gemalt wurde, abgegeben. Die Uebereinstimmung ist in der That eine so schlagende und vollständige, daß nach meiner Ansicht kein Zweifel darüber, daß der in Goslar thätige Künstler auch dieses Gemälde ausgeführt hat, aufkommen kann. Vielleicht tritt der Einfluß Wolgemut's hier noch schärfer hervor. Eine andere Frage aber ist es, ob das Braunschweiger Bild wirklich von Hans Raphon gemalt wurde. Ein Vergleich mit des Letzteren authentischen Werken im Museum zu Hannover ergiebt nach meinem Dafürhalten mit Bestimmtheit, daß dies nicht der Fall ist. Bei entfernter Verwandtschaft machen sich so wesentliche Unterschiede bemerkbar, daß der Name Raphon's unter dem Altar in Braunschweig gestrichen werden muß.

Weiter aber finden wir nun den Stil des Meisters von Goslar noch in einem anderen Altarwerk, in jenem nämlich der Predigerkirche zu Erfurt, das in der Mitte Schnitzwerk, auf den Flügeln die Darstellungen des Abendmahles, des Gebetes in Gethsemane, der Geißelung, der Dornenkrönung, der Kreuzabnahme, der Grablegung, der Himmelfahrt Christi, der Himmelfahrt Mariä, sowie die zwei großen Figuren des Petrus und Paulus enthält. Mit Recht hat Scheibler schon früher in diesen Bildern Arbeiten aus der Werkstatt Wolgemut's erkannt, gemahnen doch namentlich, abgesehen von vielem Anderen, die lividen bläulichen Töne im Fleisch an des Nürnbergers spätere, unerfreuliche Schöpfungen. Vischer ging weiter und hielt den Künstler für einen thüringischen Schüler Wolgemut's — nach meinem Dafürhalten ist es kein Anderer, als unser Maler, dessen Name freilich noch in Dunkelheit gehüllt bleibt.

So hätten wir denn in diesen Werken zu Goslar, Braunschweig und Erfurt einen interessanten Beleg dafür, daß, wie etwa um die Mitte des Jahrhunderts die Nürnberger Kunst durch einen Schüler Pfenning's Herrschaft in den angrenzenden sächsischen Landen gewann, sie so zum zweiten Male durch einen Schüler Wolgemut's daselbst Geltung erlangte. Dasselbe, was für Breslau und die schlesische Kunst, gilt also auch für die von Thüringen und Niedersachsen: das Abhängigkeitsverhältniß von Nürnberg. Noch im Jahre 1500

scheint sich der Meister von Goslar hier bei Wolgemut als einer von dessen Arbeitshelfern aufgehalten zu haben, bald darauf ist er als ein Sendbote des fränkischen künstlerischen Glaubensbekenntnisses in seine Heimath heimgekehrt und hat hier an den verschiedensten Orten neben Hans Raphon, dem gefeiertsten Maler derselben, seine Thätigkeit entwickelt.

Geheimnißvoll bleibt bei dem Allen nur noch Eines, woher nämlich Kratz seine Angaben über die Bestellung der Bilder in Goslar bei Wolgemut genommen hat. Die vorauszusetzende urkundliche Notiz, die wir auf Treue und Glauben anzunehmen genöthigt sind, ist trotz Nachforschungen nicht wieder aufzufinden gewesen. Haben die Goslarer sich ferner wirklich an den Nürnberger Michel Wolgemut und nicht vielmehr an einen heimischen Maler desselben Namens gewandt? Der Name Wolgemut, als der einer auch in Goslar angesessenen Familie, kommt, wie mir Dr. Pallmann mittheilt, in den dort aufbewahrten Urkunden öfters vor. Nach Lochner stammte eine hauptsächlich durch einen Endres Wolgemut vertretene Kaufmannsfamilie in Nürnberg aus Goslar. Wie dem aber auch sei, immer kann doch darüber kein Zweifel aufkommen, daß der für Goslar thätige Künstler ein Schüler des Nürnberger Wolgemut gewesen ist.

8. Die Bamberger Maler.

Durften wir im letzten Kapitel einen Schüler Wolgemut's in seiner Thätigkeit bis nach Niedersachsen verfolgen, so kehren wir jetzt in den engeren Bannkreis von Nürnberg wieder zurück und wenden uns für kurze Zeit den Spuren der künstlerischen Thätigkeit in der alten, dereinst so glorreichen Stadt Bamberg zu, welche zu einer Zeit, da Nürnberg noch ein bedeutungsloser Flecken war, Könige in ihren Mauern beherbergte und mit stolzen Bauten geschmückt war. Lange dahin sind jene Zeiten des Glanzes in der Periode, mit der wir uns beschäftigen; die großen Aufgaben der Kultur hat Nürnberg übernommen, und hier suchen auch die wenigen wirklich begabten Maler Bambergs ihre Erziehung. Sie kennen zu lernen, ist heute die kleine Gallerie droben neben der Kirche S. Michael der einzige Ort. In den meisten Fällen ist es freilich schwer zu sagen, ob wir Arbeiten von Bamberger oder Nürnberger Künstlern vor uns haben. Beim ersten Betreten der Sammlung glauben wir lauter alten Bekannten zu begegnen, Hans Pleydenwurff, Michel Wolgemut und ihren Nürnberger Zeitgenossen und Schülern. Aber das ist eine Täuschung: weder von Diesem noch Jenem, dessen Name uns auf die Lippen kommt, sind hier

Werke vorhanden. Wir sehen uns gleichsam geäfft: das sind alles Bilder von Künstlern, die mit mehr oder weniger Glück jene Nürnberger nachahmen, zum Theil unbedeutende Nürnbergische, zum Theil lokale Maler, in deren Werken das Licht der großen Nürnberger Kunst abgeschwächt und kraftlos wiederstrahlt. Nur einige wenige Stücke verdienen unsere Aufmerksamkeit, einige andere können mit wenigen Worten abgemacht werden. So jenes große Altarwerk (Nr. 21—23 des Verzeichnisses), das dem Andenken von drei Frauen der Familie Volckamer gewidmet ist und die Jahreszahlen 1483, 1494 und 1521 trägt, das zudem, dem Familienwappen nach zu schließen, gar nicht einmal eine Bamberger Arbeit, sondern von einem späten zurückgebliebenen Schüler des Wolgemut in Nürnberg gemalt ist. Ferner die roh ausgeführte Tafel mit der Darstellung des Abschiedes der Apostel (ohne Nummer). Auch der Crucifixus mit Heiligen (Nr. 2), obgleich hier ein geschickterer Meister nicht ohne Empfindung, anschließend an Hans Pleydenwurff, sich ausdrückt, und die fälschlich „Art des Herlin" genannte Darstellung des Todes der Maria (Nr. 19), die, freilich ganz zerstört, die Nachahmung Wolgemut's deutlich erkennen läßt. Was uns beschäftigt, ist einmal ein Bild, welches die Predigt des Johannes Kapistranus darstellt (Nr. 1), das andere Mal ein in seine einzelnen Tafeln zerlegtes Altarwerk mit Bildern aus der Legende der hl. Klara (Nr. 11—18).

Die Predigt des Kapistranus. In diesem Gemälde ist die Erinnerung an eines der eindrucksvollsten Ereignisse, von welchen die Nürnberger Historiker zu erzählen wissen, bewahrt worden. Auf seiner Wanderschaft durch Deutschland kam am 17. Juli der berühmte Franziskaner Johannes Kapistran in die Stadt und entflammte durch seine Predigt — ein älterer Savonarola — die Bürgerschaft, Buße zu thun und allem sündigen Treiben des Luxus und des Spieles zu entsagen, durch Wunder und Heilung von Kranken seine göttliche Mission bezeugend. Ein alter Chronist (in den „Jahrbüchern", Chroniken der deutschen Städte, X, S. 190), ganz unter dem Eindrucke des Erlebten, berichtet darüber, wie folgt:

„Da man zalt noch Christus gepurt 1400 und 52 jar am mantag noch sant Margaretentag, daz was an sant Alexus tag des heiligen peihtigers, da kam der andehtig vater zwischen ehten und neun ein geriten zu frawentor, dem ging man gar herlich engegen mit dem heilitum und mit aller herlichkeit und ging der gancz rat hin auß pis fur daz tor und entpfingen in durch ir pfarer und doctor gar mit großer erwirdigkeit als es des den wol wirdig was, wann man des gleichen in disen landen nie gesehen hat noch gehort, in der ganzen heiligen geschrift, in der er durch leucht was mit allen dem, damit man den heiligen cristlich gelauben beweren und beschirmen schol; und was sant francziscu orden, genant pruder Johanes de Kapostreno, und was ein walich. darnoch am eritag da hilt er meß am Marckt an unser lieben frawen Kapellen, da het man im ein herrlichen

stul zu gericht, nahent als der heiligtumstul, dar auf hilt er alle tag meß und darnoch predigt er in latein wol auf anderhalb stunt, und daz predigt denn seiner prüder einer deutsch, und stund alletag uber meß zu lesen unnd den jarauß, weret gemeinchlich die meß und predig latein und teutsch pei vile stunden. daz tet er alle tag, die weil er hie was, vier gancz wochen. auch het man vor dem stul umbschranckt, da die priesterschaft sas, und den juden het man ein sundere stat umbschranckt, da sie innen sasen, juden, jüdin. da het man wol wort gehort und solten engel geret haben es wer genuck gewesen. auch macht man miten uber den Markt schrancken, daz die man auf dem oberen teil gegen den Salczern saßen, die frawen auf dem untern teil; auch het man den Fischmarkt umbschranckt angehaben pei der apedecken pei den fleischpencken pis oben fur des Hans Rieters haus pei san Sewalt, dar innen saßen eitel krancke und prechenhaftig menschen, ein mal pei ahtczehen hundert menschen, da gieng denn der andehtig wirdig vater zu in ein und beruret sie mit dem wirdigen heilitum des großwirdigen heiligen sant Bernhardins und pat got mit rechter andaht fur sie, da wurden plint gesehent, taub hornt, lam gent und vil großer mercklicher Zeichen geschohen da. und an sant Lorenczen tag da verprent er auf dem Marckt noch seiner lateinischen predig, die weret nochen 3 gancz stund, darnoch zunt man an 3 tausend 600 und 12 spilpret und mer wenn 20 tausent würfel und kartenspiel an zal und 72 sliten. er sagt auch gar schone ding von frid und erbeit mit ganczem fleiß unnd und reit selben drei mal hin auß zu dem markgrafen zwie gen Pilldenrewt und ein mal gen Swobach, und liß dennoch nie kein meß noch predig unter wegen."

Es ist der denkwürdige Augenblick, da die um den leidenschaftlichen Prediger, der inmitten eines freien Platzes auf einer Kanzel steht, versammelten Zuhörer Kleidungsstücke und allerlei andere Dinge dem Feuer übergeben, der auf dem Bamberger Bilde dargestellt ist. Sehr kräftig in der Färbung steht der Künstler dem Stile nach in der Mitte zwischen Hans Pleydenwurff und Michel Wolgemut, an Beide gemahnend, etwa wie jener Maler, der die Kreuzigung von 1485 in S. Sebald zu Nürnberg ausgeführt hat, dem er sich am Ersten vergleichen läßt.

Der Klarenaltar. Als ein direkter Schüler Pleydenwurff's und Wolgemut's, und zwar als ein Meister, der mit Ehren genannt zu werden verdient, muß auch Jener aufgefaßt werden, welcher die acht Tafeln mit Darstellungen aus der Legende der hl. Klara gemalt hat. Trotzdem die Gemälde sehr gelitten haben, kann man noch immer den kräftigen braunen Gesammtton, die sichere und gute Zeichnung, sowie vor Allem die mit großer Liebe bis in alle Einzelheiten ausgeführte Landschaft bewundern. In dieser Letzteren zeigt der Maler seine besondere Kunst, ja unter den Nürnbergern ist Keiner, der ihm an sorgfältigem Studium und getreuer Wiedergabe der verschiedensten Arten von

Bäumen und Thieren, die er in reichlicher Anzahl anzubringen liebt, gleichkommt. Der Boden ist zumeist felsig, mit üppiger moosgrüner Vegetation, die Fernsicht in lichtem Grün mit hohen blauen Bergen gehalten. Städte mit zierlich gezeichneten Häusern beleben den Hintergrund. Bei den Figuren, die am Meisten an die des Meisters des Löffelholzaltares erinnern, sind die weit aufgerissenen Augen, die Hände mit den gespreizt bewegten, langen, knochigen, zugespitzten Fingern besonders charakteristisch.

Auf dem ersten Bilde sieht man Ortolana, die Mutter der hl. Klara, im Gebete vor einem Altare knieen, während dessen ihr die Voraussagung der Heiligkeit des Kindes, das sie erwartet, zu Theil wird. Das zweite zeigt die Begegnung der Jungfrau mit dem hl. Franz, der sie ermahnt, aller weltlichen Eitelkeit zu entsagen. Wie sie die Lehren erfüllt, gewahren wir auf dem dritten: da ertheilt ihr, der demüthig bei einem Feste Zurücktretenden, der Bischof von Assisi den Palmzweig. Weiter ist dargestellt, wie sie vom hl. Franz, der ihr die Haare abgeschnitten hat, das Ordenskleid empfängt, wie sie durch ihr Gebet das Kloster vor der Plünderung durch die Sarazenen bewahrt, wie sie dem Papste Innocenz IV. ihre strengeren Ordensregeln übergiebt, und wie sie auf dem Sterbelager ruhend von ihm besucht wird. Den Beschluß macht die Darstellung jener wunderbaren göttlichen Besiegelung seines Werkes, welches ihr Lehrer und geistiger Vater Franz in der Stigmatisation auf dem Berge Alvernia empfängt.

Durch neuere Forschungen sind wir darüber unterrichtet worden, wer der Maler dieses Cyklus von Bildern gewesen ist. In der höchst anregenden, mit warmer Lebendigkeit geschriebenen Abhandlung über „Georg III., Schenk von Limpurg, der Bischof von Bamberg in Goethe's Götz von Berlichingen" (Bamberg 1888) berichtet Franz Friedrich Leitschuh, daß sie von dem in Diensten des Bischofs stehenden Hans Wolf herrühren, dessen Name von 1508 bis 1538 in den Kammerrechnungen nachzuweisen ist. Es ist derselbe Künstler, der mit einem anderen, Lucas Benedikt, Dürer bei seinem Eintreffen in Bamberg 1520 so freundlich und ehrenvoll empfing, indem er ihm einen Humpen des besten Weines übersandte. Der Hauptauftrag, den er von seinem fürstlichen Gönner erhalten hat, dürfte wohl jener gewesen sein, die von demselben neu in Stand gesetzte Altenburg bei Bamberg mit Malereien zu verzieren, für deren Ausschmückung er auch sonst durch Anfertigung von Entwürfen für Glasgemälde, die von Veit Hirschvogel ausgeführt wurden, sorgte. Auch ein Bildniß des Bischofs, das er gefertigt, wird urkundlich erwähnt.

Dieser Hans Wolf, den wir, nach den erhaltenen Lebensdaten zu schließen, freilich für vorgeschrittener im Stil halten sollten, als die jedenfalls noch im 15. Jahrhundert entstandenen Klarenbilder verrathen, wurde in früherer Zeit mit einem älteren Bamberger Künstler Namens Wolfgang Katzheimer

verwechselt, über den wir durch Jacob Heller's (Kunstblatt 1847, S. 58) und Leitschuh's Forschungen jetzt gleichfalls näher unterrichtet sind. Diesen zufolge ist er von 1487 bis 1508 in Bamberg nachzuweisen. Der erste größere Auftrag, von dem wir hören, war der für die Malerei von zwei Kirchenfenstern in S. Sebald zu Nürnberg: das sogenannte Maximilians- und das Bamberger Fenster im Chore, die lange irrthümlich dem älteren Veit Hirschvogel zugeschrieben wurden. Dann weiter wird eine Altartafel erwähnt, die er 1505 für die Wallfahrtskapelle Gügel bei Schloß Gied ausführte. Drei der von Peter Vischer gegossenen Grabplatten im Bamberger Dom, diejenigen Heinrich's III., Groß' von Trockau (gest. 1501), Veit's I., Truchseß von Pommersfelden (gest. 1503) und Georg's II., Marschalks von Ebnet (gest. 1505) sind nach Leitschuh's Ausführungen von Katzheimer in der Zeichnung entworfen worden. Endlich gehen die von demselben Forscher (im „Repertorium für Kunstwissenschaft" 1886) eingehend behandelten Holzschnitte der 1507 erschienenen „Bambergischen Halsgerichtsordnung" gleichfalls auf seine Zeichnung zurück. Für alles Nähere, betreffend diese beiden Maler von Bamberg, darf auf die erwähnte Schrift über Georg III. verwiesen werden, in der ein Gesammtbild der künstlerischen Thätigkeit, die am Anfang des 16. Jahrhunderts in dieser Stadt in Folge der Anregungen des Bischof's herrschte, dargeboten wird.



9. Die Portraits.

Langsam nur, Schritt vor Schritt vorwärtsschreitend, entwickelt sich in Deutschland im 15. Jahrhundert die Portraitkunst. Zu derselben Zeit, als die van Eyck's in Flandern mit unbegreiflicher Sicherheit, ja mit einer vielleicht in gewissem Sinne nie übertroffenen Schärfe die Individualität sehen und im Bilde getreu, unbeeinflußt von allgemeinen ihnen innewohnenden Ideen wiedergeben, gewahrt der deutsche Künstler die Außenwelt noch wie durch einen Schleier hindurch. Selbst da, wo er redlich bemüht ist, das Individuum als solches wieder zu geben, schafft er einen Typus, unter dem mächtigen Zwange des ihm eigenthümlichen Bildes stehend, das er sich von dem Menschen im Allgemeinen gemacht hat. Die Stifter auf den Gemälden Berthold's, ja selbst Pfenning's, sind schließlich nur durch ihre Tracht und Stellung von den Heiligenfiguren unterschieden. Erst aus den niederländischen Werken lernt der Deutsche die Möglichkeit getreuester Wiedergabe der Natur gerade auf diesem Gebiete kennen. Den Flandrern folgt er, indem er das Bildniß aus seiner untergeordneten Stellung auf Devotionswerken befreit und zum Vorwurf selbstständiger Gemälde

macht. In den sechziger Jahren etwa tauchen auch in Deutschland jene kleinen Tafeln auf, auf denen, zumeist von einfarbigem, einfachen Hintergrund sich lösend, und bloß bis zur Brust sichtbar, die charakterfesten Bildnisse wackerer Bürger und Bürgerinnen wiedergegeben sind. Die Haltung der meist halb zur Seite gewandten Figur, der ruhig geradaus schauende Blick, das Motiv der Bewegung der Hand: Alles spricht von der ehrlichen Naivetät, mit welcher die Maler vorgingen. Auch für das Portrait bildet sich so ein bestimmter Typus aus: die Verschiedenheiten liegen bloß in der mehr oder minder reichen und zierlichen Tracht, in den kleinen Abweichungen der Haltung der Hand, die entweder ruhig auf einer Brüstung liegt oder, wie dies von den van Eyck's erfunden war, eine Blume hält, sowie in der höheren oder geringeren künstlerischen Vollendung.

Da muß es denn, selbst für den vielgeübten kritischen Blick, eine schwierige Aufgabe sein, mit Bestimmtheit die Art und Weise eines oder des andern Meisters zu erkennen. Weiß man doch häufig genug nicht einmal zu sagen, welcher deutschen Schule ein Portrait zuzuweisen ist. Nur bei einigen wenigen Bildnissen, wie dem des Kanonikus Schönborn, jenem des Konrad Imhof und dem Doppelbild im Amalienstift zu Dessau, konnte mit einiger Wahrscheinlichkeit der Maler genannt werden. Eine Anzahl anderer derartiger Werke mag im Folgenden, ohne daß der stets sehr gewagte Versuch, sie mit einem Maler in Beziehung zu setzen, gemacht würde, kurz erwähnt werden.

Zu den ältesten gehört ein Doppelbildniß im siebenten Saale des Münchener Nationalmuseums, das uns einen etwa fünfundvierzigjährigen Mann von langen hageren Gesichtszügen, in hoher Mütze, und seine Frau auf rothem Hintergrunde zeigt. Offenbar handelt es sich hier um eine Nürnberger Arbeit in der Art des Wolgemut, vielleicht um ein Selbstportrait eines Künstlers. Auf einer der Tafeln befindet sich die Jahreszahl 1479.

Ein Jahr älter ist das öfter bereits als Werk Wolgemut's besprochene Bildniß der Ursula Tucher, Frau des Hans, einer geborenen Harsdörffer († 1504), in Kassel (Nr. 2), das leider durch Uebermalung und Verputzung sehr gelitten hat. Die in ein grünes Kleid und eine breite weiße Haube gekleidete Frau schaut nach halb links heraus und hält in der linken Hand eine Nelke. Der Hintergrund war ursprünglich hellroth. An Sorgfalt der Behandlung und Feinheit der Auffassung übertrifft es entschieden die eben erwähnten Bilder, die einen etwas derben und hausbackenen Realismus verrathen.

Die früher gleichfalls Wolgemut zugeschriebenen drei Portraits von Mitgliedern derselben Familie in Kassel und Weimar vom Jahre 1499 werden, nachdem auf dem Kasseler Bilde das Monogramm Dürer's sich gefunden hat, wohl ziemlich allgemein und mit Recht jetzt dem Letzteren zugeschrieben.

Dagegen haben wir in zwei Bildnissen im Germanischen Museum,

die ihrem Stil nach große Verschiedenheiten zeigen, Schöpfungen älterer Nürnberger Maler vor uns. Das Eine (Nr. 108) zeigt auf blaugrauem Hintergrund einen mit einem schwarzen Rock und großem, schwarzen Hut bekleideten, ungemein drastisch und lebendig aufgefaßten, älteren Mann, der mit seinen blauen Augen hell und freimüthig die Welt betrachtet; das zweite (Nr. 91) einen Jüngling in schwarzem Pelzrock und schwarzer Kappe, dessen kindlich offene, liebenswürdige Züge von ausgesprochen vornehmem Charakter ihn wohl einem Maler als Vorbild zu einem hl. Georg hätten geeignet erscheinen lassen können. Der Ring in seiner Hand deutet vielleicht darauf, daß das Bildniß als Geschenk für die von ihm Erwählte bestimmt war. Bei einem dritten Portrait (Nr. 110) bemerkt der Katalog, daß es möglicher Weise eine Jugendarbeit Dürer's sein könne, und in der That wird man lebhaft an Diesen erinnert. Dargestellt ist in farbiger Tracht: einem blauen Wamms mit geschlitzten Aermeln, braunem Ueberkleid und rother Kappe, ein Jüngling mit lang wallendem blonden Lockenhaar, der in der Rechten das Blümlein „Mannstreu" hält. Ob von Dürer gemalt oder nicht, jedenfalls gehört das Bild keinem der von uns behandelten Meister an.

Nur kurze Erwähnung verlangen dann weiter die Portraits eines Mannes und einer Frau vom Jahre 1501 im letzten Erdgeschoßsaal des National-museums zu München. Derb und ungeschickt, sind sie vielleicht von einem Schüler des Wilhelm Pleydenwurff ausgeführt worden.

Ferner kommt ein ganz vortreffliches Bildniß eines blonden Jünglings in der Akademie zu Wien (Nr. 571) in Betracht, das dort der alt-niederländischen Schule zugeschrieben wird. In warmem, röthlichen Tone gehalten und in sorgfältig verschmolzener Weise behandelt, fesselt es durch die Lebendigkeit des Blickes und eine gewisse Kühnheit der Auffassung. Eine räthselhafte alte Inschrift nennt den Namen „Schilther" und die Jahreszahl 1394, wofür ich keine Erklärung finde. Auch läßt sich nicht mit Sicherheit behaupten, daß das Bild der Nürnberger Schule beizuzählen ist.

Endlich verdient ein bei aller Einfachheit ausnehmend schönes Jünglingsportrait auf rothem Grund, das wie ein direktes Vorbild der frühen Dürer'schen Portraits wirkt, im Besitze von Mrs. Louis Jay in Frankfurt a. M., ein 1483 datirtes, einem Grafen Kageneck angehöriges männliches Bildniß (Wappen mit zwei Zangen), das ich 1890 bei Herrn Konservator Hauser in München sah, und das dem Sigmund Holbein zugeschriebene Brustbild einer Frau mit großer Haube in der Nationalgallerie zu London (Nr. 722), das nach Scheibler's Ansicht von Wolgemut ist, besondere Aufmerksamkeit.



IV.

Die Malerei
in der Uebergangszeit vom 15. zum 16. Jahrhundert.








Wilhelm Pleydenwurff ist der Letzte in der Reihe jener großen Maler, welche als Träger der Entwickelung der fränkischen Kunst im 15. Jahrhundert zu betrachten sind. Die Zeit der Erfüllung ist gekommen: bereits im Jahre 1494 beginnt, von der Wanderschaft heimgekehrt, Albrecht Dürer seine künstlerische Thätigkeit. Der Knabe, der acht Jahre früher, die Anfangsgründe der Malerei zu erlernen, in die Werkstatt Wolgemut's gekommen war, ist zum Meister herangewachsen, und die Geschichte der Nürnberger Kunst ist fortan die Geschichte der Kunst Albrecht Dürer's. Wer neben ihm schafft und strebt, geräth in den Bann seines mächtigen Geistes. Die letzten hemmenden Bande fallen, und was ein Jahrhundert lang mit rastlosem Eifer erarbeitet und erstrebt worden ist, entfaltet sich in den Werken des Genius zu voller Freiheit.

Mit Wilhelm Pleydenwurff wäre also, in strengem Sinne genommen, die Geschichte der Nürnbergischen Malerschule im 15. Jahrhundert zu schließen, gäbe es nicht einige Meister, die, wenn auch ohne jede eingreifende Wirksamkeit, doch als letzte Vertreter und Ausläufer der älteren Richtung zu einer Zeit, da Dürer schon sein volles Können entfaltet, noch thätig sind. Altersgenossen von Dürer, zum Theil wohl noch etwas älter als Dieser, machen sie in ihrer Weise, soweit es eben ihre bescheidene Begabung zuläßt, den Versuch, über das bisher Geleistete hinaus zu einem noch höheren Stile zu gelangen. Eine unbekannte, aber geahnte Welt galt es zu entdecken: indessen Dürer derselben, kühn den Blick nur nach vorwärts gewandt, entgegensteuert, wagen die Anderen, Kraftloseren nicht, von der alten gewohnten Erde sich zu trennen. Sie halten fest an dem sicheren ererbten Besitz und begnügen sich damit, von den Errungenschaften, welche der kühne Entdecker mit heimbringt, einige sich zu Nutze zu machen, ohne das gelobte neue Land doch mit eigenen Augen geschaut zu haben.

Man kann diese Maler also als in der älteren Kunstweise befangene Zeitgenossen Dürer's bezeichnen. Sie unterscheiden sich durchaus von seinen eigentlichen Schülern, wenn sie auch bis zu einem gewissen niederen oder höheren Grade von ihm beeinflußt wurden. Ihre Werke beanspruchen nicht mehr oder weniger Interesse als jene Nebenerscheinungen überhaupt, welche die großen Thaten begleiten und eigentlich nur dazu dienen, den unermeßlichen Abstand klar zu machen, der zwischen bloßer Begabung und wahrhaft genialer Schöpferkraft liegt.

Bilder, die auf dieser Halbstufe stehen, giebt es in nicht ganz geringer Anzahl. Wir dürfen uns hier darauf beschränken, nur die wichtigeren anzuführen, die uns mit zwei verschiedenen Malern bekannt machen.





I. Der Meister des Heilsbronner Hochaltares.

Zu den Werken, die bis auf die neueste Zeit dem Michel Wolgemut zugeschrieben wurden, gehört auch der Schrein des Hauptaltares in der Kirche zu Heilsbronn. Zwar waren schon v. Rettberg, Schnaase und Waagen nicht ohne Bedenken geblieben, da der freiere Stil der Gemälde denn doch schwer mit demjenigen des Meisters in Einklang zu setzen war, dennoch hielt man an dieser Namengebung fest, bis v. Seidlitz es mit Bestimmtheit aussprach, an Wolgemut sei nicht zu denken.

Der erste Eindruck, den wir, dem Altar uns nähernd, empfangen, ist die heitere helle Farbigkeit; ein lichtes Blau, schimmerndes Weiß und das klar leuchtende Gold von feingemusterten Brokatstoffen, auf den Zusammenklang dieser drei Farben scheint das Ganze gestimmt zu sein. Zart und licht auch ist das Inkarnat gehalten, hellgelblich mit milden, pfirsichfarben rosa Tönen bei den Frauen, kräftiger gelb oder bräunlich mit aufgehöhtem lebhaften Roth bei den Männern; das weiche Weiß in den Lichttheilen läßt die Köpfe eher aus Wachs als aus Fleisch gebildet erscheinen. Frauen mit hellbraunen, nur halb geöffneten Augen, goldblondem, in schlichten Strähnen fallenden Haar, kräftig gebildete, aber mit zarter Zurückhaltung sich gebärdende Männer mit langen, weich gewellten, sauber und kräftig gehöhten Bärten, deren Haare am Ende rund sich kräuseln. Alle Gestalten zahm in der Bewegung, aber von ausdrucksvoll intensivem Blick. Die Gesichtszüge, abgesehen von einzelnen zierlicher gebildeten Frauentypen, derb, ja häufig plump: unter hohen, rund gespannten Brauen in tiefen Höhlen liegende, unter schweren, großen Lidern etwas vorquellende Augen, fleischige Nasen mit dicker runder Kuppe, volle Lippen, volle Wangen, rundes Kinn (häufig Ansatz zum Doppelkinn). Die Nase im Ansatz scharf eingesattelt, gebogen, mit kurzer, leicht aufgeworfener

Spitze. Die Hände mit breiter Handfläche, die unmerklich in die ziemlich kurzen, am Ende ein wenig nach oben geschwungenen, zugespitzten Finger mit langen Nägeln übergeht. Die Finger liegen zumeist eng an einander, und dann springen wie eine scharfe Kante die spitzigen Mittelknöchel hervor: der Daumen ist steif bewegt und am Ende klobig verdickt. Das Christkind, ziemlich schlank, ja mager gebildet mit unschönem Kopf: kleinem Schädel, dicker Nase, aufgedunsenen Backen.

Man könnte demnach bei näherer Betrachtung in diesen Gemälden einen sonderbaren Widerspruch zwischen der Zartheit der Farbenstimmung und der im Allgemeinen robusten Formenbildung und hierin das besonders Charakteristische dieser Kunstweise finden. Am Feinsten auch der Zeichnung nach sind jedenfalls die Darstellungen der „Verkündigung" und der „Geburt", am Derbsten die Gestalten an der Rückseite des Altars gehalten. Doch darf hieraus nicht etwa geschlossen werden, daß verschiedene Hände thätig gewesen sind, vielmehr hat nur derselbe Meister dort mit größerer Sorgfalt, hier etwas nachlässiger gearbeitet.

Seinem Temperament nach vergleicht sich der Künstler am Ersten Wilhelm Pleydenwurff, ohne doch an künstlerischer Begabung, sowohl was Phantasie, als was Wärme und Kraft des Empfindens und Schönheitsgefühl betrifft, an denselben heranzureichen. Die Anmuth seiner Frauenfiguren wie die Würde seiner Männergestalten ist mehr eine gesuchte, äußerliche, als Ausdruck des inneren Wesens. Das Bestechende liegt einerseits in der großen Gewandtheit im malerischen Vortrag, in der flotten, sicheren Pinselführung, die von ausgesprochenem Talente zeugt, andererseits in dem munteren, mild wirkenden Kolorit, das zwar so wenig wie die Typenbildung auf irgend welche hervorragende Gestaltungskraft schließen läßt, im Gegentheil nur seinerseits gleichfalls Aeußerung eines ziemlich matten, halben Künstlerthumes ist, dennoch aber eines gewissen Reizes nicht entbehrt.

Der Lehrer dieses Malers kann sicher kein Anderer als Wilhelm Pleydenwurff gewesen sein, ein Blick, namentlich auf die Heiligenfiguren an der Rückseite des Altares, genügt, davon zu überzeugen. Dieselben sind deutlich etwas plumpe Nachbildungen jener edlen Gestalten des Peringsdörffer Altarwerkes. Daß er aber auch die älteren Werke Nürnberger Meister wohl gekannt und studirt hat, scheint mir aus Vielem hervorzugehen. Unwillkürlich erinnert man sich bei manchen Köpfen der Typen sowohl des Meisters des Wolfgangsaltares als Pfenning's, wie denn auch die Komposition der Himmelfahrt Maria's auf jene am Tucher'schen Altar zurückzuführen ist. Aber vom Alten hinweg hat dann der Künstler das Auge auch auf die neuen Schöpfungen des Meisters gerichtet, welcher der Ruhm Nürnbergs geworden war. Von Dürer's Werken beeinflußt, wenn auch jeder direkten Nachahmung derselben sich fernhaltend, bestrebt er sich, die strengeren Formen der

Kunst Wilhelm Pleydenwurff's zu lockern, die massige Fülle der Farbe Jenes flüssig zu machen, das Harte zu schmeidigen und zu erweichen, in der Komposition zu Gunsten einfacher, breiter Anordnung das unnöthige Detail zu beseitigen und durch geschicktere perspektivische Hintereinanderstellung der Figuren der Wirklichkeit näher zu kommen, wie er auch in der Landschaft auf Vereinfachung und Einheitlichkeit des Gesammteindruckes ausgeht. So steht er denn, halb noch befangen in der älteren Richtung, gleichsam an der Schwelle der neueren Kunst.

Folgende Darstellungen sind es, die sich an dem Altar, dessen Schrein in geschnitzten Figuren die Anbetung der hl. drei Könige enthält, befinden. Die Vorderseite enthält vier Bilder:

1. Die Verkündigung. Der am Betpult knieenden Maria nähert sich der Engel. Durch ein Fenster sieht man in der Höhe Gottvater, von Engeln umgeben, der die Taube herabsendet. 2. Die Geburt Christi. Maria kniet betend vor dem Christkind, dessen weißes Tuch von zwei Engeln gehalten wird. Hinter ihnen kniet Joseph mit dem Lichte in der Hand, indessen von hinten zwei Hirten hereinschauen. Die Komposition verräth Bekanntschaft mit Dürer's frühen gleichen Darstellungen. 3. Die Darstellung im Tempel. Vor dem Altartisch, um den sich Frauen und Männer versammelt haben und auf dem Simeon das Kind hält, kniet Maria betend. 4. Die Himmelfahrt Maria's. Unten knieen die Apostel um das leere Grab, unter ihnen Petrus mit dem Sprengwedel. In der Höhe beugt sich Maria in ganzer Größe, von einem Engel gehalten, vor Gottvater, dessen Mantel von Engeln getragen wird.

An der hinteren Seite der äußeren Flügel befindet sich links: 5. Die Messe des hl. Gregor. Er kniet mit einem Bischof im Beisein von zwei Kardinälen vor dem Altar, auf dem Christus als Schmerzensmann erscheint. Unten sieht man die Stifterin mit acht Töchtern in Verehrung. 6. Auf der rechten Seite: Die Kreuzigung. Links vom Crucifixus Maria von Johannes gehalten und zwei Frauen, rechts Soldaten und ein Pharisäer. Unten die Figuren des Stifters mit seinen neun Söhnen.

Die hintere Wand des Schreines ist in vier Bilder getheilt, die nach Muck's nicht ganz zuverlässiger Angabe ursprünglich sich an anderen Altären befunden hätten.

7. Die Dreieinigkeit zwischen einem Bischof mit dem Kirchenmodell und dem hl. Franz von Assisi. 8. Maria als Himmelskönigin inmitten der Heiligen Magdalena, Margarete, Dorothea, Klara und Apollonia. 9. Der hl. Gereon mit einem dornigen Stab in der Hand und sieben hl. gewappnete Krieger. 10. Die hl. Ursula umgeben von ihren Jungfrauen und dem Papste.

Das umfassende Werk, das in den Arbeiten von Hocker (Abbildungen der Stifter Taf. VI, S. 9), Muck und Stillfried ausführlich besprochen wird, ist von Friedrich IV., Markgrafen von Brandenburg († 1536) und dessen Gemahlin

Sophie, welche eine Tochter des Königs Kasimir von Polen war († 1512), und zwar wie Stillfried, abweichend von Muck, der es 1522 entstanden glaubt, überzeugend nachweist, im Jahre 1502 oder 1503 gestiftet worden.

Das zunächst zu erwähnende Bild des Meisters ist vom Jahre 1504 datirt und befindet sich auf der rechten Seite des Chores von S. Lorenz. Es stellt die hl. Sippe dar und ist eine Stiftung der Familie Löffelholz. Schon Scheibler erkannte die Identität des Stiles mit dem des Heilsbronner Altares, und ich stimme seiner Ansicht durchaus bei.

Weiter möchte ich dann in der „Auffindung des hl. Kreuzes" im Germanischen Museum (Nr. 200), soweit die arge Zerstörung dieses Bildes überhaupt noch ein Urtheil zuläßt, den Stil des Künstlers wiedererkennen.

Außer diesen beiden Stücken findet sich sonst Nichts mehr von ihm in Nürnberg. Wohl aber bemerken wir bei einer Wanderung durch die Heilsbronner Kirche noch andere Werke von seiner Hand. Das Ansehen, das er sich bei den Mönchen dort durch den Hauptaltar erworben hat, muß ein großes gewesen sein. An ihn wandten sich die Aebte, die ein künstlerisches Andenken von sich zurücklassen wollten, und oft genug scheint er in das stille Städtchen hinausgewandert zu sein, wo seine Kunst mehr Anerkennung fand, als in Nürnberg, das zu gleicher Zeit denn doch, von Dürer selbst abgesehen, ganz andere, bedeutendere Künstler besaß. Den Meister von Heilsbronn, so kann man ihn geradezu taufen, so lange sein eigentlicher Name nicht bekannt geworden ist.

Da hat er denn zunächst den kleinen Gregors-Altar links im Mittelschiff des Chores gemalt, auf dessen Flügeln die Anbetung der heiligen drei Könige und an dessen (jetzt übermalter) Staffel die Beweinung Christi zu sehen ist. Das ist nun freilich kein großes Meisterstück, was er hier zu Stande gebracht hat; es entspricht ganz den Bildern an der Rückseite des großen Altares, ja ist vielleicht noch um einen Grad derber. Der Stifter, der auf der Staffel dargestellt ist, war nach Muck der Abt Johann Wenk, der von 1518 bis 1529 der Hirt dieser Mönchsgemeinde war und die Tafeln 1519 für 22 Gulden malen ließ, eine Angabe, an deren Richtigkeit ich zweifeln möchte.

Bei Weitem besser, ja einer gewissen Großartigkeit nicht entbehrend, sind die Malereien an den Flügeln des Altares am Ende des linken Seitenschiffes. Es sind die zwei großen, frei und stattlich bewegten Gestalten der Barbara und Katharina, die vor aufgespannten Teppichen stehen. An Ort und Stelle giebt man sie als Werke des Matthias Grünewald an. Hier hat der Künstler sich zu solcher Kühnheit und Freiheit aufgeschwungen, daß man auf den ersten Blick an Arbeiten des Hans von Kulmbach erinnert werden könnte: breitmächtige Figuren mit groß drapirter Gewandung, vornehmer Haltung des Kopfes, in vollstem Gegensatze zu den sehr kleinlichen Holzschnitzereien im Schreine stehend. Diese Bilder repräsentiren offenbar eine vor-



Der Meister des Heilsbronner Hochaltares.
Die Darstellung im Tempel und die Himmelfahrt der Maria.
Flügel vom Hochaltar zu Heilsbronn.
(S. 215.)

Nach einer photogr. Aufnahme von K. Herberth in Rothenburg a. d. T.



geschrittene Stilperiode des Meisters, der hier mit seinem größten Zeitgenossen zu rivalisiren wagt. Interessanter Weise ist der Altar datirt: 1513, wäre also früher als der zuvor erwähnte entstanden. Gestiftet wurde er vom Abt Sebald Bamberger (1498—1518).

Aus derselben Werkstatt kommen schließlich wohl auch die beiden Tafeln mit der Beweinung Christi und der Kreuzigung, die jetzt im rechten Seitenschiffe aufgehangen sind. Dieselben, nach Muck (I, S. 225) Ueberreste des Bernhardaltares und im Auftrage des gleichen Abtes angefertigt, haben sehr durch Uebermalung gelitten, doch erkennt man noch so viel, daß sie ganz im Stile des Hauptaltares gehalten sind.

Zwei in der kleinen Gemäldesammlung der Pfarrkirche zu Schwabach aufgehängte Altarflügel: Johannes den Täufer und Antonius darstellend, sind als wenigstens den Werken des Meisters nahe verwandte Stücke zu nennen.

Welchen Namen dieser Künstler getragen haben mag? Den Vermuthungen ist hier ein gewisser Anhaltspunkt geboten. Befragen wir die bei Muck (I, S. 191 ff., S. 247) gegebenen urkundlichen Notizen, welche in Heilsbronn beschäftigte Maler namhaft machen, so finden wir deren vier erwähnt: im Jahre 1491 einen Erhard und einen Johann Wagner, in den folgenden Jahren einen Johannes von Speyer, auch Hans Speyer oder Hans Speyrer genannt, endlich 1524 einen Jakob Elmstetter, der von dem Abte Wenk „zur Nothdurft angenommen wurde“.

Von einem Einzigen aber nur, Hans von Speyer, erfahren wir Näheres. Ihm ward in den Jahren 1488 bis 1495 der Auftrag zu Theil, den neu errichteten Anbau an der neuen Abtei mit Wandgemälden, die offenbar die Legende des hl. Bernhard darstellten, sowie mit Schnitzwerk zu schmücken. Er erhielt: „216 talenta pro pictura S. Bernhardi; 3 fl. pro ymaginibus vitae S. Bernhardi; 6 fl. pro imagine beatae virginis et clipeo fontis salutis in fenestris capellae“. Weiter fertigte er gleichfalls im Auftrage des Abtes Haunolt für die Nikolaikapelle eine, den hl. Nikolaus darstellende Tafel; endlich wird als von ihm ausgeführt das Votivbild des Abtes v. J. 1494 erwähnt, das, wie früher bemerkt wurde, irrthümlicher Weise von Muck mit der Madonna Pfenning's identifizirt wird, offenbar aber nicht mehr erhalten ist. Muck vermuthet, daß er auch jene alte Madonna von 1365 restaurirt habe.

Den Aufträgen nach zu schließen, war demnach dieser Hans von Speyer ein vielseitiger und tüchtiger Künstler, Wandmaler, Tafelmaler und Bildschnitzer in einer Person. Muck behauptet, daß er auch unter den folgenden Aebten beschäftigt worden sei; bestätigte sich dies, so dürften wir in ihm vielleicht den Meister des Hochaltares zu sehen haben. Wie oben (S. 103) bemerkt wurde, ist es nun aber weiter sehr wahrscheinlich, daß dieser Hans kein Anderer als Hans Trautt ist, der als Wandmaler besonderen Ruf genoß, und so hätten

wir demnach in den oben besprochenen Gemälden Schöpfungen eben dieses bisher fast ganz in Dunkel gehüllten Künstlers erhalten. Die Zeichnung in Erlangen, in der wir die Nachahmung des Wilhelm Pleydenwurff, zugleich aber einen vorgeschritteneren, von Dürer beeinflußten Stil wahrnehmen, würde dieser Annahme nicht widersprechen, dieselbe vielmehr unterstützen, wie andererseits in der Vorliebe für das Lichte, Heitere des Kolorites eine künstlerische Verwandtschaft der Heilsbronner Bilder mit dem Altarwerk des Wolff Trautt in München aufzufinden wäre. So scheint in der That die Vermuthung, daß der Meister des Heilsbronner Altares Hans Trautt ist, nicht ungewichtige Gründe für sich zu haben.

Wie denn aber eine Hypothese zumeist gleich eine andere im Gefolge hat, so könnte man sich auch in diesem Falle versucht sehen, auf freilich unsicherem Boden noch weiter zu bauen und die Frage aufzuwerfen, ob aus den Arbeiten des Sohnes nicht ein Rückschluß auf die Kunstweise des Vaters, des älteren, 1407 und 1438 erwähnten Hans von Speyer, zu ziehen möglich sei. Daß in den Heilsbronner Werken Anklänge an die ältere Nürnberger Malerei, und zwar, wie mit einigem Nachdruck zu betonen ist, besonders an die Schöpfungen des Meisters des Wolfgangsaltares zu finden sind, wurde bereits oben bemerkt. Sollte dieser Meister des Wolfgangsaltares der Vater Hans Trautt gewesen sein? Der Chronologie nach wäre dies wohl denkbar. Hans der Jüngere wird 1477 bereits in den Bürgerverzeichnissen genannt; demnach dürfte er in den fünfziger, vielleicht schon in den vierziger Jahren geboren sein. 1438 wird der ältere zuletzt genannt, doch sagt das nicht soviel, als wäre er damals schon gestorben. Er kann noch zehn oder zwanzig Jahre länger gelebt haben. Die Werke des Meisters des Wolfgangsaltares müssen in den dreißiger, vierziger und fünfziger Jahren entstanden sein, könnten also wohl von Hans dem älteren gemalt sein. Nur der eine Umstand macht bedenklich, daß der Letztere nämlich schon 1407 als Maler thätig war und daß wir keine Bilder des Meisters des Wolfgangsaltares kennen, die in die ersten Jahrzehnte des Jahrhunderts anzusetzen wären. — So bleibt denn dies Alles nur eine Erwägung, aus der sich nichts Gewisses ergiebt!



2. Der Meister des Schwabacher Altares.

Wie die Heilsbronner Klosterkirche, so hat auch die Pfarrkirche zu Schwabach ihren Meister, der im Anfange des 16. Jahrhunderts für ihre Ausschmückung besonders gesorgt hat. Der Wunsch der Schwabacher war es zwar, die Gemälde ihres Hauptaltares von dem berühmten Wolgemut selbst ausgeführt zu erhalten, und durch sorgfältigste Formulirung des Kontraktes suchten sie, wie wir bereits wissen, sich in dieser Beziehung zu sichern, aber Alles, was sie erreichten, war doch nur, daß Wolgemut einen ganz kleinen Theil der Gemälde, nämlich die Bilder an der Staffel, eigenhändig gefertigt hat, der Hauptsache nach ist das Werk von einem anderen Künstler geschaffen worden.

Es gehört zu jenen ganz großen Altarwerken mit zwei beweglichen und einem festen Flügelpaar. Die Schnitzereiarbeit, die unzweifelhaft von Veit Stoß herrührt, erstreckt sich auch auf die Innenseiten der ersten Flügel. Die beiden Heiligen, denen besondere Verehrung dargebracht wird, sind Johannes der Täufer und Martin. Sie schließen denn auch im reich geschmückten Schreine die in großen Figuren dargestellte Gruppe der Krönung Maria's ein. Die zu beiden Seiten befindlichen Reliefs stellen die Geburt Christi, das Pfingstfest, die Auferstehung und den Tod Mariens dar. Als krönende Figur des ganzen Aufbaues erscheint Christus als Weltenrichter zwischen Maria und Johannes und zwei Posaunen blasenden Engeln. In dem Staffelschrein sieht man die Jünger um den Herrn beim Abendmahl geschaart.

Der übrige Schmuck besteht aus Gemälden, und zwar behandeln die in zwei Reihen angeordneten acht Bilder, welche man, sind die ersten Flügel geschlossen, gewahrt, die Legende jener beiden Heiligen. Die Reihenfolge ist, von links oben begonnen, folgende.

1. Die Taufe Christi. Johannes, in der Linken ein Salbengefäß, ist am Ufer des Jordan, der sich nach hinten an Bergen vorbei im Meere zu verlieren scheint, auf das Knie niedergesunken und segnet den mit gesenktem Haupte zu ihm sich wendenden, im Wasser stehenden Christus. Am Uferrand rechts steht ein Engel, das Gewand Christi haltend; in den Wolken erscheint Gottvater mit segnender Gebärde.

2. Die Enthauptung des Johannes. Im Vorhofe des Kerkers, zu Füßen einer Säule, liegt mit auf dem Rücken gefesselten Armen der Leichnam des Heiligen. Der Henker, in der Rechten das Schwert, ist im Begriff, das Haupt Johannis auf die Schüssel zu legen, welche ihm die reich gekleidete Tochter der Herodias hinhält. Dieselbe schaut nach rechts rückwärts, als hinge ihr Auge noch an dem befehlenden Blick der Mutter, die sie ausgesandt. Links sieht man fünf Männer, die mit verschiedenen Empfindungen dem Vorgang beiwohnen.

3. Das Gastmahl des Herodes. Rechts an einem mit Geräthen und Utensilien besetzten Tische sitzt im Turban und Hermelinkragen der König, neben ihm seine Gemahlin mit hoher Haube. Ein Diener scheucht mit einem Wedel die Fliegen. Von links schreitet Salome mit dem Haupt des Täufers heran, gefolgt vom Henker, der einen neugierigen Blick wirft, welches ihr Empfang sein werde. Im Hintergrunde ist in einer Säulenhalle der Leichnam, von einigen Männern bewacht, zu sehen.

4. Die Predigt Johannes'. Eine Anzahl von Männern und Frauen in Nürnberger Bürgertracht sitzt oder steht am Ufer des Jordan, an dessen anderer Seite links der Täufer predigt.

5. (Untere Reihe links). Der hl. Martin im Bischofsornat, von zwei Diakonen bedient, erhebt am Altar die Hostie. Zwei Engel halten über seinen Armen ein weißes Tuch. In andächtiger Verehrung und Staunen verharrt rechts eine Schaar von Männern.

6. Auf einem freien Platz vor einer Kirche reitet auf einem Schimmel der jugendliche, vornehm gekleidete Martin nach links. Er wendet sich ein wenig zurück und theilt mit dem Schwerte seinen Mantel für den vor ihm knieenden Krüppel.

7. Martin im Ornat erweckt durch seine segnende Gebärde drei aus Gräbern emporsteigende, in weiße Tücher gehüllte Todte, die anbetend vor ihm niederknieen. Im Mittelgrunde eine Kapelle und weiter hinten Leute mit einem Sarge.

8. Auf den Wink des heiligen Bischofs, der, umgeben von vornehmen Männern, vor einem Altar steht, bricht die auf demselben befindliche Götzenstatue in Stücke. Einer der im Rücken des Wunderthäters befindlichen Männer erhebt das Schwert zum Schlage.

Werden auch diese zweiten Flügel geschlossen, so bieten sich auf den feststehenden Flügeln die beiden überlebensgroßen Gestalten des Johannes und des Martin, auf dem anderen vier Szenen der Leidensgeschichte dem Blicke dar.

9. Die Gefangennahme. In dichtem Gedränge von Kriegern, die Jesus anpacken, giebt Judas dem Heiland den Kuß. Links vorne holt Petrus zum Schlage gegen den zu Boden gefallenen Malchus aus.

10. Christus vor Pilatus. In einer offenen Halle sitzt Pilatus und wäscht sich, von zwei Männern bedient, die Hände, indem seine Gemahlin, von hinten zu ihm tretend, ihm etwas ins Ohr zu flüstern scheint. Links wird unter Gebärden des Hohnes und Hasses Christus von Soldaten herbeigeführt.

11. Die Kreuztragung. Von Schergen mit Stöcken bedroht und von Soldaten geleitet, schreitet Jesus, das große Kreuz tragend, in fast aufrechter Haltung nach rechts. Er richtet den Blick auf die vor ihm knieende Veronika, die das Schweißtuch hält. Aus dem Thore links folgen Reiter in vornehmer Tracht.

12. Die Kreuzigung. Links zu Seiten des Crucifixus Maria zusammenbrechend, von Johannes und einer Frau gehalten, hinter ihnen zwei andere Frauen. Rechts Longinus auf Christus weisend und drei Männer.

13. Johannes der Täufer, von einem großen rothen Mantel umwallt, schreitet, mit der Rechten auf das unten stehende Lamm weisend, die Linke vor der Brust bewegt, in einer Landschaft nach rechts.

14. Martin in reicher pelzverbrämter Tracht, auf einem Schimmel sitzend, theilt seinen Mantel mit dem Bettler.

Die Rückseite des Schreines ist wie die des Altares in Zwickau mit gothischem Rankenwerk bedeckt. In der Mitte desselben steht ein Baum, auf dem oben Maria mit dem Kinde befindlich und zu dessen Füßen Anna und Joachim zu sehen sind. In den Blumenkelchen sitzen Putten und in der Höhe je ein Paar: ein Mann und eine Frau. An der Rückseite der Staffel sind zwei Engel mit dem Schweißtuch dargestellt.

Das erste kritische Urtheil über diese Gemälde hat Hotho abgegeben. Dieser scharfsichtige Kunstkenner erkannte bereits, daß nur die Predella von Wolgemut selbst gemalt wurde. Waagen dagegen gab nur die beiden großen Heiligenfiguren dem Meister und glaubte im Uebrigen den Antheil zweier Schüler unterscheiden zu können. Dieser Ansicht schloß sich Woltmann an. Dann war v. Seidlitz der Ansicht, daß außer jenen zwei Figuren und der Staffel auch die Predigt des Johannes von Wolgemut selbst stamme, die anderen Bilder dagegen von einem Schüler Dürer's ausgeführt seien. Vischer endlich vertrat wiederum Hotho's Standpunkt.

Schon früher habe ich es hervorgehoben, daß nach meinem Dafürhalten nur die Staffelbilder von Wolgemut, diese aber höchst charakteristische Beispiele seiner Kunst sind. In allen übrigen Darstellungen, abgesehen von den Malereien auf der Rückseite, die zu sehr gelitten haben, als daß ich ein positives Urtheil wagen würde, sind von einer anderen, und zwar einer und derselben Hand. Auch die Predigt Johannes', obgleich hier einige Köpfe stärker, als dies sonst der Fall ist, den Wolgemut'schen Typen verwandt sind.

Der Künstler nun, dem Wolgemut die Arbeit anvertraut hat, und der, wie die Jahreszahl auf dem einen Bilde lehrt, schon im Jahre 1506 dieselbe in Angriff genommen hatte, ist ein durchaus anders gearteter, als der etwa gleichzeitig mit der Ausführung des Heilsbronner Hochaltars beschäftigte. Nur in dem Einen läßt er sich Diesem vergleichen, daß auch er unter dem Einflusse der Dürer'schen Kunst stand. Ja, er hat sich in viel höherem Grade die neuen Errungenschaften zu eigen gemacht, so daß er mit ziemlicher Willkür, ja in etwas zügelloser Weise mit denselben wirthschaftet. Mit herausfordernder Keckheit entwirft er seine Kompositionen und handhabt er den Pinsel. Alles ist bei ihm Leben, Bewegung: Formen und Farben scheinen in einen förmlichen Aufruhr gerathen zu sein. Es ist ein Geschlecht von unruhigen, aufgeregten Persönlichkeiten, das wir auf diesen Bildern kennen lernen, Menschen, die nicht von starken, leidenschaftlichen Erregungen bewegt werden, sondern nur von einer Art oberflächlicher, zweckloser Lebhaftigkeit beseelt sind. Jeder zeigt sich in seiner Weise geschäftig und emsig, und zwar verräth sich die Aktivität eigentlich viel weniger in den Gebärden als in den Augen. Die im Verhältniß zu den ziemlich langen Körpern kleinen Köpfe haben eine so hastige, jähe Art zu schauen, daß die Blicke gleich Blitzen über die Bildfläche zu schießen scheinen. Hierin wie in der momentanen Bewegung suchte der Meister seine künstlerische Freiheit zu dokumentiren. Bei Dürer hatte er gesehen, wie weit die bildende Kunst zur dramatischen Wiedergabe eines einzigen Augenblickes befähigt ist, und sein höchster Ehrgeiz war es, seinem großen Vorbilde es gleichzuthun. Man sieht seinen Bildern ordentlich das Vergnügen an, das es ihm machte, das Auge in immer neuer Stellung und Bewegung darzustellen, wie es bald seitwärts nach außen, oben oder unten, bald geradeaus nach oben oder unten blickt. Indem er das Glanzlicht in der Pupille angiebt und den dunkeln Augapfel scharf vom leuchtenden Augenweiß abheben läßt, vermag er dem Verlangen nach Ausdrucksfähigkeit gerade dieses Organes Genüge zu thun.

Das Traurige ist nur, daß all' diese Mühe in gewisser Beziehung unnöthig verschwendet ist. Es kommt nämlich schließlich wenig darauf an, ob überhaupt diese Männer und Frauen lebhaft blicken oder nicht. In ihren kleinen Schädeln steckt so wenig Gehirn, es sind so ganz nichtssagende, bäurisch beschränkte, erbärmlich kleine Naturen, daß man sich in keiner Weise für ihr

Sein und Thun interessiren kann. Was sind das für sonderbare Gesichter mit den unbedeutenden Stirnen, den dicken, kurzen, aufgeworfenen Nasen mit knolliger Spitze, dem kurzen Untergesichte, den kleinen unausgebildeten fleischigen Ohren, dem dicken, kurzen, kraus gelockten oder längeren flatternden Haar, den struppigen, aus langgezogenen, gewellten Haaren bestehenden Bärten! Am Ersten läßt man sich noch die jugendlichen Erscheinungen gefallen, die etwas ungemein Harmloses, Kindliches haben. An Verzeichnungen ist kein Mangel, der Künstler nimmt es mit der Anatomie nicht allzu genau; bei den nackten Figuren namentlich kehrt ein arger Fehler immer wieder: die Arme sind viel zu tief angesetzt, wodurch Brust und Schultern ganz unförmlich werden. Die in halbem Profil gesehenen Gesichter mißrathen ihm häufig derart, daß sie ganz schief wirken. Man sieht es ganz deutlich, daß er direkte sorgfältige Naturstudien sich nicht hat angelegen sein lassen, sondern daß er sich seinen Stil durch flotte, sorglose Nachahmung fremder Vorbilder gebildet und, nur auf den Effekt bedacht, eine gewisse Routine erworben hat. Auch in der Zeichnung der Gewänder hat er sich eine ganz bestimmte Manier angewöhnt: große Flächen wechseln mit sehr lang ausgezogenen steifen Falten, an deren Ende die Gewandmasse, wie an den Aermeln, in unruhigem Gewirre sich staut.

Rechnet man dazu, daß der Künstler die Figuren in eine scharfe, ja grelle Beleuchtung setzt, weiße Strahlen auf einzelne Gestalten oder einzelne Theile derselben fallen läßt, dunkle Farben mit ganz hellen in Kontrast setzt, die im Ganzen etwas trübe, in schmutzigem Blau und Moosgrün gehaltene Landschaft durch einzelne Streiflichter beleuchtet, also auf härtere Lichteffekte bedacht ist (besonders auffallend in der „Gefangennehmung"), so wird man sich einen ungefähren Begriff von der Wirkung dieser Bilder machen können.

Was nun die malerische Behandlung anbetrifft, so verfolgt der Meister eine ganz eigene Methode. Er wendet nämlich für das Inkarnat in ganz monotoner Weise eine ausgesprochen gelbe Farbe, die dem Fleisch etwas Pergamentartiges giebt, an und setzt, ohne sie nur im Geringsten zu verschmelzen, unvermittelt weiße Glanzlichter darauf. Auch die Haare höht er mit ziemlich derben einzelnen Strichen auf.

Alles in Allem ist es ein Künstler, dem es an Phantasie so wenig als an Handfertigkeit fehlt, der seinen Darstellungen durch die verschiedensten Mittel Lebendigkeit und plastische Wirkung zu verleihen bestrebt ist, der aber im Grunde genommen jeder ernsten schöpferischen Gestaltungskraft und aller Größe der Naturanschauung ermangelt. Indem er, statt schlicht der Natur zu folgen, Dürer's Werke zum Vorbild nimmt, muß er unausweichlich in die Manier verfallen, da er doch nur Aeußerlichkeiten, nicht den Geist selbst aus jenen entnehmen konnte. So kommt es, daß er schließlich nur auf eine be-

stimmte Wirkung hinarbeitet, wenn man will auf eine gewisse Täuschung des Betrachters, dem durch kecken Vortrag, eigenthümliche Beleuchtung und mannichfache Bewegung imponirt werden soll. Ein recht kindliches Unterfangen!

Auf alle die Elemente hinzuweisen, welche die Nachahmung Dürer's bezeugen, wäre unnöthig, weil überflüssig. Ohne auf die hier geltend zu machende Kompositionsweise, das Christusideal, die Trachten, die Architektur näher einzugehen, sei nur ganz im Allgemeinen dies hervorgehoben, daß der Maler offenbar ebensowohl die Gemälde, als die Holzschnitte und Kupferstiche Dürer's studirt hat. Die Gebirgs- oder Meerlandschaften, die er mit Vorliebe darstellt, sind freie Wiederholungen der frühen Dürer'schen, ja man kann die Nachbildung bis in die Zeichnung der Hände verfolgen.

Aber weiter: man darf, wie ich glaube, sogar mit Bestimmtheit das Werk Dürer's nennen, das vor allen Anderen für den Stil des Schwabacher Altares bestimmend gewesen ist: es ist das für Friedrich den Weisen 1502 ausgeführte Altarwerk, das jetzt in Ober-S. Veit bei Wien aufbewahrt wird. Die Typen (man vergl. Christus, Johannes Evangelista, die Frauen, die alten Männer, vor Allem aber die Landsknechte), sowie die Malereien und Farbengebung speziell auf diesen Bildern sind die direkten Vorbilder Jener in Schwabach. Und dies führt zu immer weiteren Betrachtungen: gerade die Theile des Veiter Altares, die hier in Betracht kommen, sind offenbar nicht von Dürer, sondern, wie schon Thausing bemerkt hat, von Hans Schäuffelein ausgeführt worden. Zwischen Dürer und dem Schwabacher Meister stünde also dieser tüchtige Meister. Und nicht Dürer selbst, sondern eben sein Schüler Hans Schäuffelein wäre es, dem unser Künstler wenigstens die Eigenthümlichkeiten des malerischen Vortrags verdankt. Keine Frage, daß dies der Fall! ist doch die nahe Verwandtschaft der Schwabacher Malereien mit den Arbeiten Jenes wiederholt aufgefallen, ja hat man doch sogar so weit gehen wollen, sie für Jugendwerke Schäuffelein's zu halten. Dies freilich hieße die Begabung und Bedeutung des Letzteren arg verkennen: Alles aber in der malerischen Behandlung (vor Allem das Haar und die Landschaft) weist darauf hin, daß der Meister des Schwabacher Altares zugleich als Nachahmer Dürer's und Schüler Schäuffelein's zu betrachten ist.

Dies beweisen nun ferner auch einige andere Werke, die man auf Grund des Vergleiches mit dem Schwabacher Hochaltar ihm zuerkennen muß. Sie seien kurz besprochen, ehe wir uns Aufschluß darüber zu geben versuchen, ob er vor Schäuffelein noch einen anderen Lehrer, also in früherer Zeit einen anderen Stil gehabt hat.

Da sind zunächst zwei Altarflügel in der Schwabacher Kirche zu erwähnen, die man beim ersten Anblick für Arbeiten des Nördlinger Meisters zu halten



Der Meister des Schwabacher Altares.

Die Kreuztragung.

Flügelbild vom Hochaltar zu Schwabach.

(S. 220.)

Nach einer photogr. Aufnahme von Kantel in Schwabach.



geneigt wäre, bei näherem Zusehen aber als bloße Nachahmungen erkennt. Sie nehmen unter den Werken unseres Malers dieselbe hervorragende Stelle ein, wie die zwei Heiligenfiguren in Heilsbronn unter denen des früher besprochenen Meisters. Und merkwürdiger Weise sind es auch dieselben heiligen Frauen: Barbara und Katharina, die in ihnen dargestellt sind. In mächtig drapirte, schwere Gewänder gekleidet, mit lang herabfließendem, üppigen Haar, die Kronen auf dem Haupte, die Eine mit gesenktem Blicke, Rad und Schwert in der Hand, die Andere den Hostienkelch haltend, den vollwangigen Kopf zur Seite geneigt und herausschauend, verrathen sie, bis zu welchem Grade es dem Künstler gelingen konnte, in die Welt Dürer'scher Gestalten sich einzuleben.

Viel weniger glücklich war er bei der Ausführung der beiden Flügelmalereien an dem im linken Seitenschiffe derselben Kirche befindlichen Altare, in denen er in ungemein stürmischer Weise den Abschied der Apostel darstellte.

Ein viertes Altarwerk, das an diese Werke erinnert, finden wir in Heilsbronn rechts vom Hauptaltar, und zwar enthält es vier Mariendarstellungen in ziemlich kleinen Figuren. (Phothographien von Herberts.) In dreien derselben sind direkt mit nur geringen Veränderungen oder Vereinfachungen Dürer'sche Kompositionen, nämlich die entsprechenden Holzschnitte des Marienlebens, kopirt worden. Bei der Geburt der Maria beschränkte der Maler sich auf vier Figuren. Genau dem Holzschnitt entsprechen Anna, die Frau, die ihr Suppe reicht und die bei der Wanne mit dem Kinde sitzende Wärterin, sowie auch das Bett und die Truhe mit dem darauf liegenden Kissen. Frei entworfen ist nur die Figur einer Frau, die gebückt Wasser in das Bad gießt, und die links stehende Wiege.) In ähnlicher Weise entspricht der „Tempelgang Maria's" dem Blatte Dürer's: die Architektur, die Gruppe von Joachim, Anna und ihren Begleitern vorne, die kleine, mit flatternden Haaren die Treppe hinaufsteigende Maria, der Hohepriester sind getreu reproduzirt; weggelassen sind die Männer neben dem Letzteren, die Wechsler links vorne, an deren Stelle ein einzelner auf die Balustrade gelehnter, alter Mann getreten ist, und die Frau, welche Maria nachschreitet. An Stelle des Kriegers über dem Portal ist die Figur Mosis mit den Gesetzestafeln angebracht. Am Genauesten aber hielt sich der Maler in der „Verlobung des Joseph und der Maria" an sein Vorbild. Hier kopirte er Alles, bis auf die zwei am weitesten hinten befindlichen Männerköpfe, und beschränkte sich darauf, die Figuren ein wenig mehr auseinanderzurücken, was zur Folge hatte, daß die Frau ganz rechts, von der bei Dürer nur wenig zu sehen ist, ganz sichtbar wurde.

Auf dem vierten Bilde ist Maria als „mater misericordiae" dargestellt. Sie breitet schützend den Mantel aus vor der durch Kaiser, Papst, Kardinal und andere Männer repräsentirten Menschheit. Links in Wolken sieht man die Dreieinigkeit: Gottvater schwingt das Schwert gegen die sündige Welt,

Christus als Schmerzensmann hält den Hieb auf, indem er es an der Spitze faßt. Auf dem Schwert sitzt die Taube.

Trotz einiger Abweichungen in Zeichnung und Behandlung — das Fleisch hat durch Anwendung grünlicher Schatten einen in's Olivenfarbene stechenden Ton erhalten — wird man doch bei diesen Gemälden, die nach 1511, dem Jahre der Publikation des Marienlebens, entstanden sein müssen, vielleicht an den Schwabacher Meister denken können. Die bestimmte Behauptung aber, daß sie von ihm herrühren, vermag ich nicht aufzustellen.

Mit größerer Sicherheit können zwei ohne Nummern in dem Kirchenraum des Germanischen Museums an der linken Wand aufgehangene Tafeln, die Geburt und die Heimsuchung darstellend, für ihn in Anspruch genommen werden.

Alle diese Bilder nun sind in demselben Stile, der in den Nachahmungen Dürer's und Schäuffelein's wurzelt, gehalten. Keines aber giebt uns sichere Andeutungen auch darüber, aus wessen Schule der Künstler ursprünglich hervorgegangen ist. Aus der Mitarbeiterschaft Wolgemut's an dem Schwabacher Altar könnte man schließen, daß er noch 1506 in dessen Werkstatt arbeitete, und daß er daher vielleicht ursprünglich Schüler desselben gewesen ist, — aber, wie gesagt, weder in der Zeichnung, noch in der Farbe, noch auch in der Technik verrathen seine Bilder nur im Geringsten eine derartige Beziehung zu Wolgemut. Hierüber also ließe sich eine Vermuthung erst aussprechen, wenn wir Bilder aus seiner früheren Lebenszeit kennen gelernt hätten. Möglich, daß dies einmal der Fall sein wird, daß man etwa in Bildern wie der hl. Brigitte im Germanischen Museum (Nr. 129) Arbeiten einer ersten Phase seiner Entwickelung nachzuweisen vermöchte — der Verfasser gesteht ein, seine Aufmerksamkeit auf diese schließlich nicht sehr bedeutungsvollen Fragen nicht eingehend gerichtet zu haben. Und so darf denn dieser späte Hülfsarbeiter Wolgemut's vorläufig nur als ein ganz unter dem Einflusse der Dürer'schen Kunst stehender Künstler betrachtet werden.

Mit demselben Rechte nun, könnte man sagen, wie der Maler des Schwabacher Altares verdiente an dritter Stelle hier noch ein anderer Meister genannt zu werden, jener nämlich, welcher die sieben kleinen Darstellungen aus dem Leben Christi in der Dresdner Gemälde-Galerie ausgeführt hat (Nr. 1875—1881). In der That bezeichnen dieselben in ähnlicher Weise den Uebergang von der älteren Kunst zu derjenigen des 16. Jahrhunderts. Man hat vor einiger Zeit sogar daran gedacht, sie als Werke aus der späteren Schaffensperiode Wolgemut's anzusehen. Durchaus der Zeichnung nach unter dem Einfluß der frühen Dürer'schen Schöpfungen, namentlich der Apokalypseholz-

schnitte geschaffen, tragen sie in der malerischen Behandlung noch einen alterthümlichen Charakter. Aus dem Letzteren aber schließen zu wollen, daß sie von einem älteren Meister herrühren, wäre wohl durchaus irrig. Vielmehr scheint die von Woermann und Scheibler ausgesprochene Ansicht, daß es Jugendwerke eines bedeutenden Meisters aus dem Kreise Dürer's, vielleicht des Hans Schäuffelein, sind, eine bei Weitem berechtigtere zu sein, und daher gehören sie auch nicht mehr in den Rahmen dieses Buches, sondern in die Untersuchung über Dürer's Schüler, indessen der Meister des Schwabacher Altares als Mitarbeiter Wolgemut's hier seinen Platz finden durfte.





Schluß.

Durch anderthalb Jahrhunderte hindurch haben wir im Zusammenhange die Geschichte der Nürnberger Malerei verfolgt und sind bis zu dem Augenblicke gelangt, da das Letzte und Höchste, was ihr zu erreichen bestimmt war, in den Werken Albrecht Dürer's hervortrat. Dieselben ihrer ganzen Bedeutung und ihrem Gehalte nach klarer kennen und voller würdigen zu lernen, dazu dürften alle diese Forschungen auf einem bisher dunklen Gebiete nur wenig beitragen können. Die Dürer'sche Kunst braucht für ihr Verständniß kaum der historischen Berücksichtigung der Grundlagen, auf denen sie sich erhoben, so wenig wie die aller jener auserlesenen Geister, welche auserkoren waren, zu vollenden und abzuschließen. Tragen doch die Schöpfungen solcher „Vollender" Alles in sich, was vorarbeitend und vorbereitend während eines langen Zeitraums zuvor geschaffen wurde, und vernichten und erhalten sie doch zu gleicher Zeit die Thätigkeit aller ihrer Vorgänger, indem sie vermöge der erreichten höchsten Meisterschaft des Gestaltens die Jenen innewohnende Empfindungswelt in höchster Potenz zum Ausdruck bringen. Es wäre eine große und verhängnißvolle Täuschung, zu welcher nur zu sehr die historische Auffassung der Kunst zu verleiten droht, annehmen zu wollen, daß das Verständniß der Werke des vollendenden Genies nur aus der Kenntniß seiner Vorgänger zu gewinnen oder wenigstens wesentlich zu fördern sei. Es verhält sich damit vielmehr gerade umgekehrt: wir haben gelernt und lernen noch immer, das Eigenthümliche und Bedeutungsvolle primitiverer Kunstbestrebungen erst auf Grund der aus den

die reiffste Vollendung vertretenden Werken gewonnenen Anschauungen zu erfassen. Von den Höhen kommt uns das Licht, mit dem wir die Tiefen durchforschen. Die großen abschließenden Thaten des Geistes sind der erste Ausgangspunkt aller geschichtlichen Betrachtung — sie allein gewähren den Aufschluß auch über alle anderen Erscheinungen; sie sind es, aus denen wir schließlich die erhabene Ahnung von dem geheimnißvollen Zusammenhang aller Aeußerungen und Gestaltungen menschlichen Werdens gewonnen haben.

Der Norm unseres Erkennens, welches alles Geschehen nur unter dem Gesetze von Ursache und Wirkung zu fassen vermag, folgend, wurde der Geist unwiderstehlich getrieben, solches Heldenwirken sich zu erklären. Er that es zuerst im Zustande vorwaltender naiver Einbildungskraft, indem er sich das Leben der Großen sagenhaft ausgestaltete, sich beschränkend auf die eine, ihn ganz beherrschende Persönlichkeit. Allmählich erst suchte er die Bedingungen derselben in anderen, vorausgehenden und umgebenden Faktoren, bis er dazu gelangte, in weiter Aneinanderkettung der Thatsachen eine ununterbrochene Entwickelungsreihe fortschreitender Ereignisse festzustellen. Seiner scharfsinnig erreichten Erfolge gewiß und ihrer sich mehr als billig rühmend, vergaß er nun nur allzu leicht, woher ihm zu allererst die Offenbarung gekommen. Und seine Undankbarkeit vermag so weit zu gehen, daß er, die ihm gesetzten Grenzen überschreitend, die Lebensthat des Genies auf alles Vorangegangene bis in's Kleinste zurückführen zu können glaubt, bis die Individualität vor lauter anderen sie bedingenden Individualitäten gänzlich verschwindet. Was es Anfangs bloß zu erklären galt, hieß es nun gleichsam mechanisch konstruiren. Und es fehlt nicht viel, daß die begreifliche Freude an hochzielenden bloßen Bestrebungen die Würdigung des vollendeten Erreichten untergraben wird. Damit aber würde die geschichtliche Forschung, die ein Akt der Gerechtigkeit sein soll, zu einem der Unbill.

Eine besonnene Erwägung wird stets genau die scharfe Linie erkennen, welche die Betrachtung des Allgemeinen von der des Individuums sondert; sie wird von ihr aus gleichsam nach beiden Seiten Ausschau halten. So gewiß das Genie tief in einer bestimmten Zeit und einem bestimmten Volke wurzelt, so gewiß seine That die That dieser Zeit und dieses Volkes überhaupt ist, so gewiß alle die Vorbedingungen einer höchsten Ausbildung der Ausdrucksmittel, deren es bedarf, für sein Erscheinen nöthig sind — so gewiß ist es auch, daß es aus allem Diesen nie wirklich erklärt und begriffen werden kann, sondern nur aus ihm selbst, aus seiner individuellen Persönlichkeit, die sich eben ihrem gewaltigen Vermögen nach weit von Allen unterscheidet.

Nicht um das Verstehenlernen des Genies, wie man sich, in solche Arbeiten vertieft, nur zu gerne schmeicheln möchte, auch nicht um dasjenige der Wesenseigenthümlichkeiten eines ganzen Volkes, denn dieselben sind mit größerer Be-

stimmtheit aus den Schöpfungen eben des Genies zu abstrahieren, handelt es sich in Untersuchungen, wie den von uns geführten, sondern zunächst nur um die gerechte Würdigung, ja Neuentdeckung bedeutender Künstler, deren Wirken mit Unrecht in volle Vergessenheit gerathen war, dann aber weiter um den Nachweis einer allgemeinen Gesetzmäßigkeit auch auf einem bisher nicht erhellten Gebiete geistigen Lebens und künstlerischen Schaffens.

Zum ersten Male dürfte in dieser Geschichte der älteren Nürnberger Malerei auf das Deutlichste nachgewiesen und dargelegt worden sein, was bisher nur geahnt wurde, daß unsere deutschen Malerschulen der Renaissancezeit eine lange, in sich geschlossene, in höchstem Grade beachtenswerthe Entwickelung gehabt haben, so gut wie diejenigen Italiens; daß dieselbe, trotz des Mangels aller biographischen Nachrichten, bloß auf Grund stilistischer Vergleiche mit einiger Deutlichkeit wahrgenommen werden kann; daß endlich diese Entwicklung eine allen entscheidenden Thatsachen nach derjenigen italienischer Schulen analoge gewesen ist. Mag der Charakter und das Ideal der Nürnberger Kunst ein von demjenigen der Florentiner noch so Verschiedenes sein, die allgemeinen Gesetze des Werdens sind die durchaus gleichen — ausgenommen vielleicht die eine Thatsache, daß in Toskana die Anlehnung an eine fremde, ausgebildetere Kunst, nämlich die byzantinische, in ganz früher Zeit, schon im 13. Jahrhundert, stattfindet, und daß von da an die weitere Gestaltung eine ganz originale, unabhängige ist, während in Deutschland die Anfänge selbstständig sind und erst zu einer Zeit gereiften Vermögens eine weiter entwickeltere Kunst, die flandrische, zum Vorbild genommen wird. Daß die italienische Tafelmalerei überhaupt eine längere, dreihundertjährige Geschichte bis zur Erreichung ihrer Vollendung hat, die deutsche nicht viel mehr als anderthalb Jahrhundert alt war, als die Zeit der Blüthe eintrat, ist eine zwar sehr bemerkenswerthe, aber die Analogie des Werdeprozesses nicht umstoßende Wahrnehmung.

In der Nürnberger, so gut wie in der Florentinischen Malerschule, mit der sie ihrer Eigenart und ihrer Bedeutung nach am Treffendsten verglichen werden kann, giebt es ein Trecento, ein Quattrocento und ein Cinquecento. Hier, wie dort — immer abgesehen davon, daß die italienische der deutschen Malerei voraus ist und zu gleicher Zeit eine höhere Vollendung aufweist — ist im 13. Jahrhundert die Kunst eine allgemein typisch gestaltende: sie giebt Leben, Bewegung in kühnen, ja gewaltsamen Zügen, aber sie entbehrt des Vermögens, zu individualisiren und bleibt zugleich flächenhaft dekorativ. Das fünfzehnte Jahrhundert ist hier, wie dort, die Zeit des Studiums der Einzelerscheinung und des Strebens nach räumlich plastischer Wirkung durch Ausbildung der malerischen Technik, der Perspektive und der Modellirung in Licht und Schatten. Im 16. Jahrhundert endlich liegt das Ideal wiederum im Typischen, das nun

aber auf Grund der gewonnenen Resultate mit dem vollen Anspruch auf überzeugende Wirklichkeit auftritt.

Die Phasen sind dieselben, der tiefgehende Unterschied liegt in dem durchaus verschiedenen künstlerischen Charakter des Deutschen und des Italieners. Mit einem etwas kühnen Ausdruck könnte man sagen: der Italiener sucht und sieht das Typische in der Form der Erscheinung, der Deutsche in dem Wesensausdruck. Was man, allgemein gesprochen, für einen Mangel im geistigen Vermögen des Italieners verglichen mit dem des Deutschen halten kann, wurde für ihn als bildenden Künstler ein Vorzug. Die entschieden reichere Phantasie des Germanen, die in geheimer Wechselwirkung mit seinem tief erregbaren Gefühlsleben steht, trat ihm in der nur durch Maß zu erreichenden Ausbildung einer idealen Formenwelt hindernd in den Weg. Er wollte mehr bringen, als sich in den engen Grenzen der religiösen, bildenden Kunst geben ließ, sollte derselben ihr gutes Recht auf strenge Gesetzmäßigkeit und Harmonie, auf Schönheit gewahrt bleiben. Ihm war es vor Allem leidenschaftlich um die Verdeutlichung und Verbildlichung der unendlich mannichfachen Empfindungswelt zu thun; er wollte den Kern alles Wesens, das Ding an sich, nicht die Erscheinung allein darbieten, und gerade deßwegen, die Schranken der Malerei überschreitend, die nur durch die Erscheinung das Wesen andeuten kann, machte er es sich selbst unmöglich, stilistisch vollendete Werke in dieser Kunst zu schaffen. Vermöge seiner Phantasie und seines starken, tiefinnerlichen Gefühlslebens zum Dichter und Musiker geboren, hat er die bildende Kunst zur Ausdrucksfähigkeit dieser anderen Künste zwingen wollen. Es wird ewig wunderbar bleiben, wie weit ihm dies gelungen! Aber einen Stil — das Wort im Sinne einer streng und zugleich frei gesetzmäßigen Kunstform genommen — wie die antike und die italienische Kunst, hat die deutsche bildende Kunst nie besessen.

Und nun bei dieser größten Verschiedenheit des Wesens und demzufolge der Resultate in jedem einzelnen Falle doch die gleiche stufenweise vorschreitende Entwickelung in dem Gestaltungsvermögen! Daß Dem so ist, dünkt wohl nicht schwer begreiflich, handelt es sich doch hier um etwas mehr Aeußerliches. Das angestrebte Ideal mag so verschieden, wie nur denkbar sein, der Weg zu demselben ist ein ganz analoger: er ist schließlich nichts Anderes als die Schulung des Auges, die Natur zu sehen, in deren Formen nur selbst das höchste Gedachte zur Anschauung gebracht werden kann. Mit dem ersten Versuche, die Natur zeichnend nachzuahmen, ist auch schon der Trieb gegeben, sie genauer zu beobachten. Derselbe wächst in ganz logischer Weise mit zunehmendem Vermögen der Wiedergabe. Läßt sich dies im Leben des Einzelnen wahrnehmen, so ist es nicht minder der Fall bei Völkern im Ganzen, wobei nun freilich zu beachten ist, daß der entschiedene Anstoß zur Ausbildung des einen oder anderen Sinnes im Interesse einer herrschenden Idee, d. h. zu künstlerischer Thätigkeit den=

selben von ganz bestimmten kulturellen Faktoren gegeben wird, auf welche demnach stets die künstlerische Thätigkeit zurückzuführen ist.

Bei ganzen Völkern sind es nun aber einzelne hochbegabte Individuen, denen die entscheidenden Fortschritte in der Kunst, die Natur zu sehen und wiederzugeben, verdankt werden. Und die Thätigkeit dieser Künstler zu erfassen und vergleichend darzulegen, ist Aufgabe und Inhalt der Kunstgeschichte.

Auch die Geschichte der Nürnberger Malerei ist, wie wir gefunden haben, die Geschichte einer Anzahl hervorragender Meister — Meister, welche die gleiche Bedeutung und das gleiche Interesse für die Freunde und Verehrer deutscher Kunst haben, wie die seit lange uns wohlbekannten Künstler des 15. Jahrhunderts in Italien für die freilich bei Weitem zahlreicheren Liebhaber der italienischen Malerei. Ihrem Streben und ihrer Begabung nach dürfen Berthold, Pfenning, Hans und Wilhelm Pleydenwurff, die uns als die eigentlich schöpferischen, genialen Bahnbrecher in Nürnberg erschienen sind, durchaus Männern, wie Masaccio, Uccello, Fra Filippo Lippi, Botticelli, Ghirlandajo verglichen werden — wohl gemerkt: bei ganz verschiedener Art! Sie sind nicht minder große und kühne Neuerer und verhalten sich genau so zu Dürer, wie Jene zu Michelangelo. Sie verdienen es wahrlich, gekannt und geliebt zu sein, denn auch in ihnen, wie in unsern größten Künstlern, tritt uns unverfälscht, wenn auch nur für den liebevoll eingehenden Blick nach seiner ganzen Fülle erkennbar, unser ureigenstes germanisches Empfinden und Wesen kühn und bedeutend entgegen, auf das sich zu besinnen in einer Zeit gedankenloser Zersplitterung der geistigen Kräfte und treulosen Aufgebens der höchsten Kulturaufgaben zur dringenden ernsten Pflicht wird.

Und kein Zweifel, daß gerade in dieser fränkischen Kunst der Malerei das Größte dieses deutschen Wesens zu Tage getreten ist! Sie hat das Primat in Deutschland, wie es Florenz in Italien gehabt hat. Während die Kölner und die schwäbischen Maler nur gewisse Seiten des Germanenthums wiedergeben, bringt der Nürnberger dasselbe voll zum Ausdruck. Tief leidenschaftlich und erregt ist er durchaus Dramatiker, ein Darsteller des Lebens in der Bewegung, stets getrieben, bis an das Letzte in den Aeußerungen des Affektes zu gehen. Er kann dies aber wagen, weil der Fülle seiner Einbildungskraft die Schärfe seines Beobachtungsvermögens die Waage hält. Gerade die Gewalt seines Gefühlslebens ist es, die ihn zum liebevollsten Studium der Natur führt, die ihn das Sehen lehrt. Das Stärkste, Erschütterndste an Empfindungen zu geben, fühlt er sich durch sein Wesen getrieben: es überzeugend Anderen darzustellen, bleibt ihm kein anderes Mittel, als durchaus wahrhaft zu sein, und dies vermag er nur durch getreueste Beobachtung der Wirklichkeit. So erklärt sich das wunderbare Phänomen, daß er zugleich der phantasievollste Erfinder und der nüchternste Beobachter ist, daß seine Thätigkeit gleichsam zwischen zwei Extremen

wechselt, deren Versöhnung und Ausgleichung sein Kunstwerk wird. Der Energie der Empfindung entspricht die Strenge und Geschlossenheit der Form: der künstlerische Sinn geht durchaus auf das Große, Bedeutende, Erhabene und duldet nichts Halbes. Für die Darstellung einer Handlung wird stets der äußerste, inhaltreichste Moment gewählt, in welchem alle Kräfte zu ungestümster Wirkung entfesselt sind; selbst wo einzelne Figuren in Ruhe wiederzugeben sind, wird diese Ruhe in eine innere Bewegung, die sich in den Gesten und im lebhaft momentanen Blicke ausdrückt, umgesetzt.

Diesem männlich energischen Charakter der Nürnberger Kunst gegenüber vertritt die Kölnische Malerei das zarte weibliche Element lyrischer Gefühle. Anmuth, Weichheit, Zärtlichkeit spricht aus allen ihren Schöpfungen, — ihre Befähigung liegt nach Seiten des kontemplativen, nicht des aktiven Wesens hin. Die Spannkraft ihres künstlerischen Empfindens reicht nicht so weit, mit überzeugender Lebensfülle lebhaft bewegte Handlungen darzustellen; sobald die Kölnischen Maler die Leidensgeschichte Christi, das Martyrium der Heiligen darzustellen haben, gerathen sie aus Mangel an innerer Energie in die Uebertreibung. Wo der Nürnberger, das Kühnste wagend, furchtbar, bis zum Entsetzen erregend ist, wird der Kölner bizarr ungeheuerlich. Die gewaltsamen Bewegungen stehen im grellsten Widerspruch zu dem kindlich naiven, milden Charakter der Figuren. Es fehlt ihm, was dem Nürnberger im höchsten Grade zu eigen, das Vermögen, die unendliche Mannichfaltigkeit der Charaktere zu sehen und wiederzugeben: so vermag er auch nicht, deren Konflikte im künstlerischen Bilde zu gestalten. Sein Theil war es, mit warmem Lebensgefühl die Seligkeit einer in sich beruhigten Welt friedvollen, liebereichen Waltens, eines verklärten, harmonischen Seins zum künstlerischen Ausdruck zu bringen. So war er, seiner Begabung nach, darauf angelegt, in allem Wechsel das Bleibende zu gewahren, das Dauernde in Gemüthszuständen, nicht die Bewegung in Affektsäußerungen wiederzugeben. Insofern es der bildenden Kunst nun überhaupt eigenthümlich, ihrem Wesen entsprechend ist, das Verharrende zu ihrem Vorwurfe zu nehmen, ja, wo sie Vorübergehendes zu schildern hat, diesem durch weise Wahl eines hierfür günstigen Momentes der Handlung doch den Charakter gleichsam eines dauernden Zustandes zu verleihen, könnte man in Werken der Kölnischen Malerschule in vielleicht höherem Grade, als in denen der fränkischen, die Befähigung zur Ausbildung eines eigentlichen malerischen Stiles erkennen. In der That ist wohl in keinem Werke einer anderen deutschen Malerschule Schönheit der Form, Harmonie der Farbe und Abgewogenheit der Komposition in gleicher Weise vereinigt zu finden, wie in dem Dombilde des Meisters Stephan. Alles in Allem genommen, was Monumentalität des Stiles anbetrifft, ist es vielleicht als die höchste Leistung der deutschen Malerei in der Renaissancezeit zu betrachten. Und es ist bezeichnend genug,

daß es eben der Kölnischen Schule angehört. Dieselbe Zeit, in der es entstanden ist, sieht in Nürnberg den Tucher'schen Altar entstehen: der Vergleich belehrt über den tiefgehenden Unterschied im Wesen des Kölnischen und Nürnbergischen Malers. Ich stehe nicht an, Pfenning seiner innersten Begabung nach für größer und bedeutender als Stephan zu halten; ein gewaltigerer und erhabenerer Geist beseelt ihn, aber Stephan's Schöpfung wirkt harmonischer und daher schöner, weil sie innerhalb der Grenzen des stilistischen Ausdrucksvermögens der Malerei gehalten ist, von Pfenning aber dieselben überschritten werden. Und Pfenning ist darin typisch für die Nürnbergische, wie Stephan für die Kölnische Kunst. Bei den Nürnbergern bleibt beim bildnerischen Schaffen gleichsam ein Ueberschuß künstlerischer Kraft übrig, der nicht in den Formen der bildenden Kunst aufgeht und daher dieselben zersprengt, wofür das staunenswertheste Zeugniß stets Dürer's Schaffen bleiben wird, das nach meinem Dafürhalten nur von diesem Gesichtspunkte aus ernstlich verstanden und erfaßt werden kann, wie ich dies in meinem Aufsatz über Albrecht Dürer in den „Bayreuther Blättern" von 1888 eingehend darzulegen versucht habe.

Diese Kraft ist es nun aber auch gewesen, die der Nürnberger Malerei eine ungleich ausdauerndere Entwicklung gesichert hat, als der Kölnischen. Beide Schulen machen die ganz analogen Phasen durch. Dem Meister Berthold in Nürnberg entspricht durchaus der fälschlich Wilhelm genannte Meister in Köln, der die Madonna mit der Bohnenblüthe und die verwandten Bilder gemalt hat. Die zweite entscheidende That geht zu gleicher Zeit hier von Stephan Lochner, dort von Pfenning aus — dieselben Wandlungen vollziehen sich hier wie dort. Zu gleicher Zeit auch wird in beiden Städten durch einen bedeutenden Künstler, einerseits den Meister der Lyversberger Passion, andrerseits Hans Pleydenwurff die niederländische Manier eingeführt. In strengstem, gesetzmäßigen Parallelismus schreitet das Werden vorwärts bis zum Ende des Jahrhunderts. Da aber hat derselbe auch sein Ende. Während in Nürnberg die Zeit des flandrischen Einflusses nur der Uebergang zu einer Periode freiesten, nationalen Schaffens wird, in welcher Dank der vorausgehenden Studien alle Anlagen zur glänzendsten und kühnsten Entfaltung gelangen, vermag die Kölnische Malerei sich nicht zu einem neuen Aufschwunge zu erheben. Sie hat nicht mehr die Kraft, die Banden fremder Kunstweise zu lösen, sondern erstirbt allmählich in ihrer Gefangenschaft. Selbst wenn „der Meister vom Tode der Maria", der ein Zeitgenosse Dürer's war, wirklich ein Kölner gewesen, so würde er nur ein Zeugniß davon ablegen, wie unvermögend die Kölner Schule war, einen wahrhaft originalen und genialen Künstler am Anfang des 16. Jahrhunderts hervorzubringen. Einen Maler, der mit Dürer in eine Parallele zu stellen wäre, hat sie nicht gehabt. Die Werke Stephan's sind das Größte gewesen, dessen sie fähig war: mit ihnen war ihr Gestaltungsvermögen

erschöpft, eben weil jene tiefste, schöpferische Kraft, die in Nürnberg endlich einen Dürer entstehen ließ, ihr mangelte. Wir haben in der Geschichte der beiden Schulen gleichsam das Bild eines Wettlaufes vor uns; lange Zeit halten die beiden Konkurrenten gleichen Schritt, so daß man zweifeln könnte, wem die größere Kraft und Ausdauer verliehen: da plötzlich sieht man den Einen ermatten, immer weiter bleibt er zurück, bis unser Interesse ganz von ihm sich abwendet, dem Siegreichen zu, dessen Muth und Feuer mit jedem Schritte zu erstarken scheint, bis er den Lorbeer sich errungen.

Nürnberg und Köln bilden so, dem Parallelismus wie dem verschiedenen Ausgange ihrer Entwicklung nach, den interessantesten Vergleich. Zwischen ihnen mitten inne steht die schwäbische Kunst, deren Charakter, gewissermaßen einen Kompromiß zwischen den Extremen verbildlichend, von der schwärmerischen Zärtlichkeit der Einen, wie von der kühnen Leidenschaftlichkeit der Anderen gleich weit entfernt stets, wo sie nicht unter den Einfluß der benachbarten Franken sich begiebt, ein gewisses Maaß bewahrt. Auch ihre Entwickelung im 15. Jahrhundert ist eine der beiden von uns betrachteten durchaus entsprechende gewesen — mit Nürnberg ist ihr aber auch der Wiedergewinn der Selbstständigkeit, die Erhebung zu höchsten abschließenden Leistungen im Beginn des 16. Jahrhunderts gemeinsam. So möchte sie wohl den Wettstreit mit dieser aufnehmen. Aber, so große Meister sie aufzuweisen hat, einen so hohen Rang Hans Holbein einnimmt — nimmer doch läßt sich derselbe Dürer vergleichen, so wenig wie jener arme, ehrliche Lukas Moser, dessen reiz- und phantasievolle Kunst so wenig Freunde fand, daß er bei der Vollendung seines Altares von Tiefenbronn in einen Wehruf über seine Zeit ausbrach, seinem Zeitgenossen Pfenning.

Den Nürnbergern war mit der höchsten Kraft auch die höchste Aufgabe zugefallen. Nicht nach der einen oder anderen Seite, in seiner ganzen unermeßlichen Fülle und Tiefe hat sich germanisches Wesen nur durch sie in der bildenden Kunst offenbart, durch sie Alle, die uns in diesen Forschungen nahegetreten sind, so verschieden auch die Stufe ihres künstlerischen Ausdrucksvermögens sein mochte, bis zu Dem, der verwirklichte, was sie Alle erstrebt und gewollt: Albrecht Dürer. Nur wer aber selbst ahnend in tiefer Ergriffenheit erkannt, welches dieses germanische Wesen denn ist, was es gewirkt in den vergangenen Jahrhunderten, zu welchen Aufgaben es auch fernerhin einzig berufen sein könnte, wird sie ganz verstehen, ihrer Eigenart gerecht werden können. Noch einmal sei es hervorgehoben: ein stärkster allgemeiner künstlerischer Drang, der einem überreichen Seelenleben entspringt und dasselbe nach allen seinen Regungen Anderen mittheilen möchte, sucht, unter der Herrschaft der geistigen Bedingungen einer ganzen Zeit stehend, seine Befriedigung in einer Kunst, deren Ausdrucksmittel zu schwach und deren Grenzen zu eng für ein volles Sichgenügen sind — in solcher Weise dürfte man das Wesen der deutschen,

und vor Allem der Nürnberger Malerei charakterisiren! Nicht aus einem Mangel, sondern aus einer übergroßen Fülle, nicht aus einer Schwäche, sondern aus der Kraft der künstlerischen Begabung, nicht aus einem nüchternen Haften an den Erscheinungen der Wirklichkeit, sondern aus der Vertiefung in das innerste Wesen alles Lebens erklärt sich die den oberflächlichen Betrachter abschreckende Maßlosigkeit in Ausdruck und Bewegung, die scheinbare Willkür in der Komposition, der Mangel an Schönheit und Harmonie in den Formen dieser Kunstwerke. Nichts wäre thörichter, als, was nur zu häufig geschieht, die realistische Wiedergabe der Erscheinungswelt für das eigentliche Schaffensprinzip der deutschen Maler zu halten, da dieselbe doch nur nothwendiges Mittel zu einem viel höheren Zwecke: der wahrhaftigen Verbildlichung der Gefühlswelt in den Erscheinungen ist. Der Idealismus, nicht der Realismus, so parador dies klingen mag, ist es, welcher auch der deutschen Malerei, wie allen künstlerischen Aeußerungen des Germanen den ewigen, ureigensten Gehalt verleiht — aber eben ein Idealismus höchster Art, der weit über den schönen Schein hinaus nach wahrhaftigstem Wesensausdruck strebt. Derselbe Idealismus, dessen schöpferische Kraft in den Dichtungen Shakespeare's, Goethe's und Schiller's, in den Tonwerken Bach's, Mozart's und Beethoven's immer neu gestaltend sich geoffenbart hat, bis er in Richard Wagner's Kunstwerk den allerschöpfenden, im höchsten Sinne stilistischen künstlerischen Ausdruck gewann — derselbe Idealismus, welcher der Welt das Christenthum Martin Luther's, die philosophische Weltanschauung Kant's und Schopenhauer's geschenkt hat! Jener Idealismus, der gleichbedeutend ist mit der von tief leidenschaftlichem Gefühlsleben beflügelten Geisteskraft, die weit über die dumpfe Befriedigung egoistischen Sinnenlebens und über alles Beziehen der Verstandesthätigkeit auf einen individuell erstrebten praktischen Vortheil sich hinausschwingend, die moralische Bedeutung der Weltordnung erkennt, in jeder Erscheinung das Wesen, in jedem Vereinzelten das Allgemeine, in jedem Sein ein Werden, in „allem Vergänglichen nur ein Gleichniß" gewahrt — die Kraft, in deren Herrschaft allein das Heil der Zukunft liegt!



Anhang.







I.

Urkunde

über die Ausgleichung des Gewinnes an der nach Vertrag vom 29. Dezember 1491 gemeinsam unternommenen Ausgabe der Hartmann Schedel'schen Chronica mundi.

(Nürnberger Stadtarchiv Litterae 11 [auch L. 120] Fol. 306 ff.)

Dieselbe wurde zuerst von Thausing seinem Aufsatz: „Michel Wolgemut als Meister W." in den „Mittheilungen des Institutes für Oesterreichische Geschichtsforschung", V. Bd., S. 124 ff. publizirt. Sie lautet hiernach:

„Seboldt Schreyer für sich selbst und mitsampt Lazaro Holtzschucher von ir und irer mitvormund wegen Sebastian Camermeisters seligen geschefts an einem und Michel Wolgemut für sich selbst auch als ein vormund junkfrauen Magdalena, Wilhelm Pleidenwurffs seligen verlassne tochter, Helena, etwa des gemelten Wilhelm Pleidenwurffs und itzo Simon Zwelffers eliche hausfrau auch derselb Simon Zwelffer, ir hauswirt, und die obgemelt Magdalena, ir tochter bei gemeltem Pleidenwurff geboren, am andern teil bekennen versamentlich und unverscheidenlich: Nachdem vergangner jar die gemelten Schreyer, Camermeister eins und Wolgemut und Pleidenwurff andertails einen vertrag und gemainschaft eins trucks einer neuen croniken mit figuren mit einander gemacht hetten. laut und inhalt derselben bekantnus zwischen inen an pfinztag nach dem heiligen cristtag den neunundzwainzigsten tag des monats decembris im tausend vierhundert und in dem zweiundneunzigisten jar darum ausgangen und im gerichtsbuch mit einem L bezeignet am zwaihundertisten und zwaiundachzigsten plat eingeschrieben, das sie sich sollicher gemeinschaft halb entlich vertragen, vereint und die gewinung, so uber dem abzug des, so darauf gangen ist, daran erstanden were, getailt hetten; und in sollicher teilung ist

worden dem gemelten Schreyer und Camermaisters vormunden an parschaft achtundneunzig guldin reinisch; item mer ist in von schulden plieben neunundzwainzig guldin, so sie für verschenkte pücher im handel schuldig gewesen sind und die schuld, so Mathes Fusz zu Lyon schuldig bleiben der bei hundert und achtzehn guldin ist, auch zwen guldin, so Hanns Wetmann ratschreiber seligen, schuldig bliben ist, welche drei posten thun hundert und neunundvierzik guldin reinisch. Item mer von schulden, nach dem losz geteilt, sind in worden die schulden, so die hernachgeschrieben person schuldig sind, nemlich: Hanns von Kobolentz zu Parisz bei zwaihundert und achtunddreißig guldin reinisch funfzehen schilling, Jorig Kesselmann zu Augspurg für pücher und scheben achzig guldin reinisch siben schilling ein haller, her Mathes Walker zu Pfortzheim dreiundsiebenzig guldin, Walter von Lebnitz zu Cretz, des Ernst eiden, fünfundsiebenzig guldin, Diebolt Feger zu Ofen sechsundfünfzig guldin, Cristoff Grünhofer fünfundzwainzig guldin, Michel Worin bei achzehen guldin und vier schilling, Jeronimus, puchfürer zu Prag fünfzehen guldin fünf schilling, Linhart Streber acht guldin, die Staufferin sechs guldin, Hanns Gerber zu Nürmberg fünf guldin zehen schilling, Contz Schnell zu Nürmberg eilf guldin ein schilling sechs heller, Conradt Schreck par rest ein guldin, Jeonimus puchbinder, zwen guldin, Paulus Wagner zu Strasspurg vier guldin, Conradus Celtis, poet, zwen guldin zehen schilling — summa der schulden nach dem losz getailt in sechszehen posten begriffen, thun sechshundert und einundzwainzig guldin reinisch zwelf schilling siben heller in golt. Item mer ist ine darzu worden auch nach den losz getailt die pücher so gen Meyland und Kum (Como) geschickt und von denselben noch unverrechnet sind, außerhalb des, so daran bezalt und davor in rechnung kumen ist, nemlich: Jorigen Eyselein gen Meyland geschickt latein roch ungebunden 44 pücher, mer eingebunden gemalt latein ein puch; daran hat er geantwort Peter Vischer zu Maylannd, so der gemelter Vischer hie verrechet hat, einundzwainzig guldin sechs pfund $7^1/_2$ denare; so hat Peter Vischer zu Kum und Meyland gelassen von püchern, so er mit im gefürt hat und unverkauft sind gewesen: latein roch ungebunden hundert und neunundsechzig und teutsch roh ungebunden eilf pücher, mer latein roh eingebunden acht und latein gemalt eingebunden drei pücher; davon hat der, dem Vischer die bevolhen hat, verkauft und gelöst auch zalt, so auch verrechet ist, für zehen guldin reinisch. Item so ist in gemelter teilung worden dem gemelten Micheln Wolgemut und Wilhelm Pleidenwurffs seligen erben, nemlich Helena, seiner verlassen Wittwen, itz Simon Zwelffers eelicher hausfrauen, und Magdalena, irer tochter, an parschaft auch achtundneunzik guldin reinisch, item mer von schuld vierundsechzig guldin, so sie für verschenkte pücher in handl schuldig bliben sind, mer sechzehen guldin zehen schilling für ein latein und zwai teutsch roch ungebunden und sechs latein roch eingebunden pücher, so durch sie zu

Leipzigk verrechent pliben sind, und einundzwainzig gulden zehen schiling, so Wolgemut für drei teutsch gemalt eingebunden und ein teutsch ungemalt eingebunden pücher schuldig worden ist, mer sechzehen guldin zehen schilling, so Symon Zwelffer zu Leipzigk Conntzen Hunel geborgt hat, und achtzehen guldin zehen schilling für pücher, so Hanns Schmidhoffer von pücher, im durch den Zwelffer geantwort, verkauft hat und gemelten Zwelffer zu verrechen gebüren, auch zwelf guldin für drei latein und drei teutsch alle roch ungebunden Pücher, so gemelter Schmidhoffer für sich selbst von Zwelffer gekauft hat: suma der sechs posten thun hundert und neunundvierzig guldin reinisch. Item mer von schulden nach dem losz geteilt sind in worden die schulden, so die hernach geschrieben person schuldig blieben sind, nemlich: her Friderich Lindtner in etlichen posten tuth zwaihundert und funfzig guldin reinisch vier schilling drei haller, Hanns Hustlein zu Wien tut ein rest sechsundachtzig guldin zehen schilling, Johannes Petri zu Passau sechsundsechzig guldin, Hanns Rumel wechselgelt und scheiden (sic) achtundfunfzig guldin, Jorig Walch zu Wien funfzig guldin vier schilling ein haller, meister Kilian Vischer zu Basel einundzwainzig guldin zehen schilling, Degerbeck tut an zwaien tuchen zwainzig guldin dreizehen schilling neun heller, Gebort Wigerick zu Lübeck sechzehen guldin fünfzehen schilling, Peter Klug an zwaien pasten vierzehen guldin, Jorg Würffel zu Ingelstat sechs guldin, Steffen-Zwickeff zu München zwen guldin, Heinrich Ingweiler drei guldin, Wolff Sorg zu Augspurg siben guldin zehen schilling, Merten Schweringer zu Wien fünf guldin, Jorg Espenloer zu Aisstet drei guldin, Hanns Hack zu Dantzko vier guldin zehen schilling, Heinrich Kepner ein rest drei guldin sieben schilling neun heller, Jorg Mettelbach zween guldin, Johann Faber zu Frankfort ein guldin zehen schilling: summa der schulden nach dem losz geteilt in neunzehen posten begriffen, thun sechshundert einundzwainzig guldin reinisch vierzehen schiller zehen heller in gold. Item mer ist ihnen darzu worden auch nach dem losz geteilt etliche pucher, so an etliche ende geschickt worden sind, soviel derselben unverkauft, unuberantwort und unbezallt daran blieben ist, und nemlich so ist Linhard Taschner gen Pasuna und Breszlaw geschickt, so im noch zu verrechen geburen, latein roch ungebunden sibenundsibenzig und teutsch roch ungebunden vierundzwainzig, mehr latein roch eingebunden vier und teutsch roch eingebunden vier und latein gemalt gebunden pücher (?) an den itzgemelten und unüberantwort zwei pücher, hat er auf rechnung gegeben hundert und sechsundzwainzig guldin reinisch; mehr Merten Schmid zu Bamberg hat noch par rest fünfzehen guldin, latein und teutsch roch ungebunden Pücher zu verrechen; Niclas Salman zu Crakaw hat noch zu verrechen latein roch ungepunden neun, latein gemalt eingebunden ein, latein ungemalt eingebunden ein und teutsch roch eingebunden vier pücher; Hannszen Anchers diener gen Lyon geschickt latein roch ungebunden pücher einundvierzig,

daran hat er auf rechnung gegeben bei fünfundachzig guldin zehen schilling; Anthoni Kolben gen Venedig geschickt latein roch ungebunden zwenundzwainzig, teutsch roch eingebunden sechs, latein roch eingebunden zwen, teutsch roch eingebunden zwen, latein gemalt ungebunden zwai Pücher, daran hat er verkaufen anno neunundneunzig verrechet latein roch ungebunden zwelf, latein gemalt eingebunden zwai, teutsch roch ungebunden zwai und teutsch roch eingebunden (?) und daraus gelosst auf abzug alles uncostenen so er ausgeben hat, einundfunfzig duccaten achtzehen pfening sechzehen haller und hat noch unverkauft gehabt latein roch ungebunden zehen, latein eingebunden zwai, teutsch roch ungebunden vier und teutsch roch eingebunden ein cronica; daran hat er zalt Haunsen Geiger vierzig ducaten, der hie darfür zallt hat am freitig nach Corporis Christi den achten junii negstvergangen fünfundfünfzig guldin reinisch, die in der parschaft ausgetailt sind; Petern Werner gen Bononien geschickt vierzig latein roch ungebunden Pücher, daran er zalt hat zwainzig guldin reinisch: Hannesen Firleger gen Florentz geschickt latein roch ungebunden achtundsechzig, latein roch eingebunden ein und latein gemalt eingebunden ein cronika; soliche pücher sind laut seiner rechenzettel verkaufen unz an fünfundzwainzig pücher; so ist er aber das, so er daran zalt hat, an den verkauften püchern noch schuldig bei vierzig guldin reinisch: Jheronismus Rotmunden geschickt gen Genua latein roch ungebunden zwenundzwainzig, latein roch eingebunden ein und latein gemalt eingebunden ein cronica: daran hat er Petern Vischer zu Genua geantwort vierzig guldin reinisch acht pfund.

Solliche obgemelte teilung haben auch bede teil in irem wert, als ein jedes stuck oder schuld erfunden würt, als gnügig angenommen, also das kein tail dem andern werschafft oder verrer anzeigung darumb zu thun schuldig sein soll, sunder ein jeder sage dem andern teil und sein erben für sich und sein erben umb alle vergangner handlung und sachen, so sich des trucks und der pücher halben verlassen haben ganz quit, ledig und loss, kein klag noch vordrung nit mer zu haben noch zu gewinnen. In forma meliori testes: Caspar Kress und Bernhardin Volkmeyr. Actum sexta Achacy den zwenundzwainzigsten tag des monats junii anno etc. nonno etc."





II.

Der Testamentsvertrag von Michel Wolgemut und seiner Frau Barbara.

Derselbe wurde zuerst von Lochner im „Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit" 1871, S. 278 seinem wesentlichen Inhalte nach bekannt gemacht, dann von Hans Stegmann in seinem Aufsatz: „Ueber das Leben Michel Wolgemut's" im „Repertorium für Kunstwissenschaft", XIII. Bd., S. 68 f. vollständig mitgetheilt. Er lautet hiernach folgendermaßen:

„Das fur uns kam jungericht Michel wolgemut der Maler burger zu uns und pracht mit unnsers Gerichtspuch Das die Erben Seballt frey und sebald von lochheim vor gericht auff ir ayd gesagt hetten, das sie der geladen zewgen wern das er der genannt Michel wolgemut an ainem und Barbara etwann Hannsen pleydenwurffs seligen und jetzo sein michel wolgemuts eliche wirtin Bürger zu Nmg am anndern tail am sambstag vor unnser lieben frawen tag purificacionis zu latein genannt nächstvergangen veriehen und bekannt, das sie sich mit freyen guten willen wolbedachte(m) sjnn und mut für sich und all ir erben verainigt und vertragen hetten wie hernach volgt und nemlich also ob sie obgenannt vor dem benannten michel wolgemut irem elichen hauswirt mit tod abgieng das alsdann der benannt ir hauswirt iren zwayen sünen hansen und sebolten so sie bey hannsen pleydenwurff ihren ersten man seligen uber kommen hett, und magdalena ires sunes wilhelm pleydenwurffs tochter irem einigcklein inen allen dreyen anderhalb hundert guldein für ihr vetterlich und mütterlich erbtail zu danck ausrichten und bezalen sollt, Und nachdem wilhelm pleydenwurff Irem sune seligen vormals von ir beiden allerley gutt tatt bei seinem leben wider faren were, so sollten von solichen anderthalb hundert guldin hansen und sebolden ir jedem sechtzig gulden und der benannt magdalena

dreyssig gulden zusteen, und viderfaren und sollten darauff um alle und yede vetterlich und mutterlich erbschafft der benannten hans und sebolt und der gemelt magdalena, umb alle anherlich und anfrewlich erbschafft genugsamblich quittiren und sich der nach notturft verziehen und was uber solich annderhalb hunndert gulden vorhanuden belyb es were an ligennder oder varennder hab nichzit davon außgenommen das alles solt dem benannten irem elichen haws-wirt volgen und beleyben also das er mit dem allen mit sein ains hanndt thun und lassen möcht wie und was er wolt ungehinndert ir irer erben und mengklichs von iren wegen. Wo sich aber begebe, das der genannt michel wolgemut vor der benannten Barbara seiner elichen hawsfrawen mit tod ab-gieng so sollt er macht haben von aller irer hab die sie jetzunt zeiten oder hin-füro uberkomen zwayhundert gulden zu verschaffen umb gottes und seiner oder sonst seinen gesipten oder annderen gutten freunden wie wem oder wohin er wolt ungehynndert der benannt seiner elichen hawsfrau irer erben oder menigklichs von iren wegen und was uber solich zwayhundert guldin die er also wie ob stet verschafft oder verschickt hett oberbelyb es were ligennds oder varennds nichzit ausgenommen das alles solt volgen und beleyben der be-nannten Barbara seiner elichen hawsfrawen damit mit ir ains hanndt zu hanndeln und zu tun nach irem gefallen ungehinndert sein seiner erben und menigklichs von seinen wegen alles getrewlich und ungeverlich. Dentur. lit. Testes her sebolt schurstab und her Rummel quarta post purificacionem Marie anno MLXXXV to."





III.

Die Bestellungsurkunde für den von Wolgemut gelieferten Schwabacher Altar.

(Nach Köppel in Meusel's „Neuen Miscellaneen“ 4, S. 476 f.)

„Zu wissen sey allermeniglich. Nachdem Michel Wolgemut, Maler Burger zu Nurmberg, vonn den Ersamen unnd Weyßen Burgermeistern unnd Rate zu Swobach Ein taveln uff den Chor Altar daselbst auff Sechshundert Gulden zu machen angenommen hat, unnd Inn solichem enderung gescheen ist Alß das er soliche taveln Im Verding, Sechshundert Gulden oder darunter nach erkantnus und daruber nit von gantzen geschnitzten vergulten pilden Inn die flügel nach aller notturft mit verguldung unnd Farben ausgestrichen ohngebrüchig furderlichmachen soll, wo aber die tavel an einem oder mer Orten ungestalt wurd, das soll er so lang endern und pussen (pessern?) bis die nach der bestendigen Besichtigung von beeden tailen darzu verordnet wolgestalt erkannt wurd, wo aber die tavel dermaßen so großen ungestalt gewinn der nit zu endern were, So soll er soliche Taveln selbs behalten unnd das gegeben gelt on abgang und scheden widergeben, alles nach laut zweyer Verschreibung daruber begriffen es das die vermelten Burgermeister unnd Rate zu Swobach dem gedachten micheln wolgemut, durch des fursichtigen Erbern unnd Weysen Wilhalm Derrers, burgers zu Nurmberg gutlich furbit vorher und ytz, vierhundert gulden bezalt unnd uberantwort haben,| unnd sollen Im darzu so die tavel gesetzt unnd besichtigt ist Hundert Gulden, unnd was darüber ausstendig pleibe, von derselben Zeit uber ein Jar on allen Verzug und scheden entrichten und bezalen doch soll gemelter michel Wolgemut die furderlich fertigen unnd machen Alß das sie uff den nechstkunfftigen kirchweyhungstag zu Swobach gesezt unnd auff-

gericht sey onverzug und ongeverlich, unnd Ich Wilhalm Derrer vorgemelt bekenne für mich, unnd all mein erben das Ich gegen vermelten Burgermaistern unnd Rate zu Swobach umb all vermelt sachen Ein gutwilliger purg und selbschuld worden bin sein soll unnd will versprich auch fur mich unnd all mein erben alles das Ihme So Ihm an vermelten Maister Micheln abgeht, zu wiederkeren unnd abzulegen on allen abgang cost und scheden getreulich unnd ongevarlich zu waren Urkund Hab Ich mein aygen Innsiegel zu end der Schrifft furgedruckt am Erichtag nach Sant Marxtag Anno D. Septimo I."

Außerdem stehet in einem alten Schwabachischen Pflicht- und Burgerbuch auch aufgezeichnet:

„Die Tafel im Chor ist bestellt und kauft von Meister Michel Wolgemut von Nürmberg um 600 fl. und der Frauen 10 fl. zum Leykauf und ist gesetzt am Kirchweyung anno octavo".

In Johann Heinrich v. Falkenstein's Chronicon Svabacense, Schwabach 1756 ist diese Notiz auch gegeben, es folgt aber hinter „octavo" noch: „da der Zeit Gotteshäuß Pfleger Peter Mayer des Raths und Hannß Beringer aus der Gemeine waren".

(Vergl. Fiorillo: „Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland" II, S. 325 und Quandt: „Die Gemälde des Michel Wolgemut in der Frauenkirche zu Zwickau", S. 5.)





IV.

Die Gemälde im Rathhause zu Goslar.

In den obigen Ausführungen (S. 196 ff.) sind die ihrem geistigen Zusammenhang nach so bedeutungsvollen Bilder, welche ein Schüler an Stelle Michel Wolgemut's für Goslar ausgeführt hat, nur flüchtig behandelt worden. Die Wichtigkeit des zu Tage liegenden Zusammenhanges zwischen den Sibyllendarstellungen und den Schilderungen in Schedel's Weltchronik und in dem Volksbuche erfordert eine eingehendere Behandlung, die hier im Nachtrag gegeben werden mag.

Zunächst einige Worte über das Verhältniß, in dem das Volksbuch zu Schedel's Weltchronik steht. Die älteste Ausgabe desselben, die mir nicht zu Gesicht gekommen ist, ist die von Panzer angeführte von 1516. Der Titel lautet: „Offenbahrung der Sibillen Weißagung mit viel andern Prophetien künftiger ding, die noch bis zu Ende der Welt geschehen sollen. Oppenheim 1516.“ Die nächste ist die von Piper in seiner „Mythologie der christlichen Kunst“ (Weimar 1847, I, S. 479 und 503) benutzte von 1532, welche den Titel führt: „Zwölf Sibyllen Weissagungen vil wunderbarer Zukunft von Anfang bis zu End der Welt besagende. Der Künginn von Saba Küng Salomeh gethane Propheceien. Frankfurt am Main“, und zwölf Holzschnitte enthält. Die folgende, welche mir vorliegt, hat den gleichen Titel, ist aber bereichert durch einen Anhang: „Merckliche künfftige ding von s. Brigitten Cirillo Methodio Joachimo Bruoder Reinhart Joanne Liechtenberger und Bruoder Jacob auß Hispanien beschriben. Flavij Josephi des Jüdischen Geschichtsschreibers Ein herrlich Zeugnus von Christo. Zeychen vor dem Jüngsten Tag Die Zuokunfft des Herren verkündende. Zu Franckfurt am Meyn Bei Christian Egenolph.“ Am Schluß die Jahreszahl 1532. Hier fehlen die

Holzschnitte. Die so bereicherte Schrift ist dann nach Görres („Die teutschen Volksbücher", Heidelberg 1807, S. 238) „auf's Neue gedruckt" in Cöln und Nürnberg wieder erschienen.

Die Beschreibung der Tracht und Attribute der Sibyllen im Volksbuche stimmt so vollständig mit den Angaben bei Schedel überein, daß man — so lange nicht eine von Schedel und dem Volksbuch gemeinsam benutzte Quelle nachgewiesen wird — bei der Annahme bleiben muß, daß das Volksbuch seine Angaben Schedel entnimmt. Nur einmal zeigt sich eine Abweichung: von der Sibilla Samia erwähnt jenes, daß sie unter den Füßen ein Schwert gehabt — dieses Detail fehlt bei Schedel. Der Verfasser des Volksbuches hat nun aber ferner auch, was die Geschichte und namentlich die Quellen, aus denen man die Kenntniß der Sibyllen schöpft, anbetrifft, sich getreulich an Schedel gehalten. Nur bringt er zu den Sibyllinischen Aussprüchen die Parallelstellen aus dem Alten und Neuen Testament, namentlich aus den Propheten, was Schedel unterlassen hat. Alles Wesentliche also ist der Weltchronik entlehnt und zwar der lateinischen Ausgabe derselben, da in der deutschen die zusammenfassenden allgemeinen Nachrichten über die Sibyllen nur auf ganz wenige Angaben reduzirt sind.

Im Folgenden gebe ich nicht den Schedel'schen, sondern der Seltenheit dieser Drucke wegen den Text des Volksbuches (nach der Ausgabe von 1532), mit Hinweglassung der Auslegung der Sibyllinischen Sprüche und der Parallelstellen, die uns hier weiter nicht interessiren. In Klammern füge ich die lateinische Fassung der Sprüche nach Schedel hinzu, wie sie sich auch auf den Bildern in Goslar findet.

Register dises Buochs nach Ordenung.

Von dem namen Sibylla, wer sie gewesen, wohere ihr Bücher kommen, und wie sie verkaufft worden.

Der Sibyllenn (als Varro, Lactantius, Euripides, Chrisippus, Nevius, Piso, A. Gellius, Augustinus und andre schreiben), seind zehen gewesen. Unnd seidt hernach zwo, auß warer erfarung hinzuo gesetzt worden, also das von zwölffen in disem Büchlin eygentlich, Unndt von der Künigine Nichaula, als der dreizehesten gesagt würdt.

Die erste Sibylla ist von Persien gewesen, von deren Nicanor meldung thuot, der die geschichten des großen Alexanders von Macedonia beschriben hat.

Die Ander, von Lybia, welcher Euripedes gedenckt in der Vorrede des Buochs der wunder werck.

Die dritt, Delphica, die da geborenn ist inn dem Tempel des Gots Apollinis Delphici, das ist der weißheyt, von deren Chrisippus schreibt.

Die Vierdt, Cymea, Chymeria, odder Chimica, inn Welschen Landen. Von deren Nevius und Piso in ihren Chronicken sagen.

Die Fünffte, Samia, die Eråstones anzeygt, wie er vonn ihr in den alten Kronicken geschriben funden.

Die Sechste, Cumana, Almathea genant, auch von etlichen Erophile, oder Demophile geheyssen.

Die Sibend, Hellespontiaca, die ihm Troischen land geboren ist, von deren Eraclitus schreibt.

Die Achte, Phrygia, die zuo Ancyra geweissagt hat.

Die Neund, Europea. In welicher Zeit die gelebet unnd geweissagt hat, findt man nit glaublich beschriben.

Die Zehend, Tiburs, Tiburtina oder Albunea, mit namen, die zuo Tibur, als ein Göttin geert würdt.

Die Eylfft, Agrippa. Deren zeit ihres Lebens und weissagung auch nit glaubwirdiglich beschriben funden würdt.

Die Zwölfft, Erithrea geheyssen, die edelst und erenhafftest under den andern Sibyllen allen. Von deren Apollodorus Erithreus saget, sie sei seine Burgerinn gewesen.

Zum letztenn ist hie bei gesetzt die Weissagung so die Küniginn Nichaula, die dreizehest Sibylla, Künig Salomon, von Christo und der Jungfrawen Maria und vil andern wunderwercken und geschichten, die in der Christenheyt vonn Bäbsten, Künigen, Keysern, Geystlichen und Weltlichen, und von dem Endtchrist, wie er zuokünfftig, und sunst vil ding biß zuo end der welt, offenbaret und geweissaget hat.

Dieweil aber alle Propheceien unnd Weissagungenn nach Geystlichem sinn außgelegt werden, sollenn dise auch, nach dem sie der Warheyt am gleichförmichsten, verstanden und gedeutet werden.

Von dem namen Sibylla, und von ihren Büchern.

Das wort Sibylla, ist nit eyn eygner weibsname, sunndern eyn gmeyner name eynes Ampts, eyner jeglichen Jungfrawen odder frawen, die eyn Weissagerin odder Prophetin ist, heyst in Griechischer spraach eyne die erkennet die Götliche Räth unnd heymliche verborgene ding offenbaret. Dann gleicher weiss als das wort Propheta, eynenn jeglichen Weissager bedeutet, inn Griechischer Spraach Also bedeut auch Sibylla eyn jegliche erkennerin oder Weissagerin der heymlichen dinng und Götlichen Räthe. Davon heyssen auch ihre Bücher Sibyllini, umb das sie dieselbigen heymlicheyten innhalten.

Die Römer haben dise Bücher in großen eren und wirden gehalten, und also verwarett, das am ersten durch den sibenden Römischen Künig, Tarquinium

Superbum, nit mehr dann zween menner verordent worden sein, die alleyn die selben Bücher zuo notturft gelesenn. Unnd als sich das volck gemehret, sind aus den Obersten und der Gmeyne, zehen und zum letzten fünfftzehen menner darzuo erwelet und gesatzt wordenn, die zuo den Büchern ganngen seind, als zuo dem hause der weyssheyt des Gottes Apollinis, als die Römer gethon, so sie von den unsterblichenn Göttern wolten weissheyt pflegen und Rath empfahen.

Unnd als ettliche sagen, seind die selben Bücher also ann Tag und ghen Rom kommen.

Eyn alt unbekant weib ist bei Tarquinio Superbo erschinen und hat ihm Neun bücher angezeygt, und feyhl gebotten unnd zuo erkennen geben, die Bücher hatten innen die Räthe und Götliche weissagungen künfftiger dinnge. Und als der Künig dem Weib ihr begert gelt umb die Neun Bücher nit geben wolte, verbrennet sie derselben drei vor seinem angsicht. Den andern Tag fragt das weib den Künig abermals, ob er die überigenn sechs Bücher unnd das erst gebotten gelt nemen wolte, Meynet der Künig das were onbillich das er umb die sechs als vil, als umb die neun, geben solt. Das weib ward zornig, und verbrant noch drei Bücher, und wolt dannocht dem Künige die letzsten drei Bücher nitt anderst geben, dann sie ihm am ersten die Neun heth gelassen. Der Künig nam die drei letzsten Bücher für die erste summ gelts, darum er die neun hett mögen kauffen. Die fraw gienge von dem Künig und ward fürtter nit mehr gesehen.

Andere sagen es sei Sibylla Cumana, die hab, wie obgemelt die Neun Bücher dem Fünfftenn Römischenn Künig Tarquinio Prisco zuo kauffe geben wöllen, unnd wie obgemelt, mit den büchern und dem Künige gehandlet. Und als er die letzsten drei Bücher gehalten, hab er alle künfftige dinng der Römer darinn geschriben funnden.

Dieweil diß Büchlein meldet und auffweist der Propheten und Sibyllen Verkündung, und Weissagung, künfftiger wunderwergk, die auff Erden geschehen sein und geschehen sollen, muostu nicht sehen uff die unverstentliche, heymliche verborgene wort und sinn, darinn begriffen. Dann gemeynlich alle Propheten und Weissager, haben in gebrauch gehabt, tunckel zureden, unnd die künfftige dinng, durch verborgene Sprüch unnd geleichnussen offenbaret.

Von der Ersten Sibyllen leben, wesen und weißagung.

Sibilla Persica, vonn dem lannde Persia, also genant, welche Zeit die gelebt hab, ist nit egentlich geschriben. Alleyn sie ist angethon mit gold geziert und geschleyert.

Sie hat von Christo unserem seligmacher also geweissaget. Nim war, du willdes unvernünfftiges Thier, du wirdest under die füß getretten. Unnd der

Herre würt geboren in den umbkreyß der Erden, unnd der leib unnd schoß einer Jungfrawen würdt sein das heyl der Völcker.

Und seine füß werden sein in der unvermüglicheyt der menschen unnd das unsichtbar war wirt betast."

(Bei Schedel [fol. XXXV. verso] und in Goslar: „ecce bestia conculcaberis et gignetur dominus in orbem terrarum et gremium virginis erit salus gencium et pedes ejus in valetudine hominum invisibile verbum palpabitur.")

Das Volksbuch sagt weiter:

„Dise Sibylla hat auch vonn Christo dermaßen geweissaget. Mit fünff Gersten broten, unnd zweyen Fischen, würdt er in der wüstennung settigen fünfftausend menschen. Unnd von dem aufgehobenen würdt er erfüllenn zwölff körb, in hoffnung viler menschen." — —

Von der Anderen Sibyllen.

Sibylla Libica, von dem lannd Libia also genant. Welche Zeit dise in wesen und gelebt habe, ist nit gantz wissentlich. Dann das sie eynen Rosenkrantz uff ihrem haupt getragen. Hat nit fast jung, also von Christo geweissagt.

Nemet ware, es würdt kommen der Tag, Unnd der Herre würt erleuchten die Finsternus. Und der knopff der Jüdischen samlung würdt zertrennet. Unnd die lefftzen der menschen werden aufhören. Sie werdenn sehen den Künig der lebendigenn. Und er würt herrschen und regnieren in Barmhertzigkeyt. Unnd der leib seiner muoter würt seyn eyn Wagschlüssel aller menschen.

Nach dem würt er kommen in die hende der ungerechten. Und sie geben Gott backenstreych mit ihren unreynen beflecktenn henden. Er würt verschmeht und erbarmlich, und würdt den erbermlichen hoffnung erzeygen.

(Bei Schedel [fol. XXXV. verso] und in Goslar: „ecce veniet dies et illuminabit dominus densa tenebrarum et solvetur nexus sinagoge et desinent labia hominum et videbunt regem viventium et tenebit illum in gremio virgo domina gencium et regnabit in misericordia et uterus matris ejus erit statera cunctorum.")

Von der dritten Sibylla.

Sibylla Delphica, ein sunderlich fürnemige Weissagerinn. Ist zuo ihren zeitten, als Eusebius schreibet, in großen Ehren gewesen. Chrisippus schreibt auch von ihr, ihm buoch von der Gotheyt. Würt Delphica genant, von der stat Delphi da sie im Tempel Apollinis geboren ist, Schwartz bekleydt, hat eyn

horn in ihrer hand. Hat mercklich vom Trojanischen krieg, Vonn der geburt, leben und sterben Christi geweissagt, under andern also.

Du solt erkennen deinen eygnen Herren, der eyn warer Gottes Suon ist. Unnd an eynem anderen Ende. Es wirdt geboren eyn Prophet, on leiblich vermischunng der muoter, auss einer Jungfrawen u. s. w.

(Bei Schedel [fol. XXXV. verso] und in Goslar: „nascetur propheta absque matris coitu ex virgine ejus.“)

Von der vierdten Sibylla.

Sibylla Chimeria oder Chimica, aus Welschland, hat in ihrer jugent also geweissagt: Eyn töchterlin wird auffgehn in dem ersten angesicht der Jungfrawen. Dardurch wirdt die Geburt Marie angezeygt, spricht fürder also.

Sie ist hübsch vonn angesicht, lanngen haers. Wirdt sitzen uff eynem breytten stuole.

Das selb Töchterlin wirdt füren und erneren eyn kindt, und gibt ihm zuo essen.

(Bei Schedel [fol. LXXVIII. verso] das Aussehen angegeben: vestita celestina veste deaurata capillis per scapulas sparsis et juvenis. Die Weissagung lautet: In prima facie virginis ascendet: puella facie pulchra: capillis prolixa: sedes super sedem stratam: puerum nutriens dans ei ad comedendum jus proprium: lac de celo missum.)

Von der Fünfften Sibyllen.

Sibylla Samia, vonn der Inselenn Samos also genant. Sie hat jung geweissaget, under ihren füßenn hat sie ein schwerdt, unnd ein handt gelegt auff ihre brust. Unnd hat also (als Eratostenes geschrieben hat, wie das er in den alten ufffchreibungen der Geschichten deren von Samo, funden habe) auß eingebung des heyligen geysts geweissagt.

Nemet war, es würdt kommen der reich, und würdt geboren von eyner armenn Unnd die wilden unvernünfftigen Thier des Erdtreichs werden ihn anbetten, unnd sie werden schreien, unnd sprechen. Ihr söllen ihn loben in den Vorhöfen der Himel.

(Bei Schedel [fol. XXXV. verso] und in Goslar: Ecce veniet dies et nascetur de paupercula et bestie terrarum adorabunt eum. Clamabunt et dicent: laudate eum in atriis celorum.)

Von der sechsten Sibylla.

Sibylla Cumana, von der stat Cume, mit ihrem rechtenn namen Amalthea. Hat gelebt zuo der Zeit Tarquinii Prisci, der da war ein fürweser, und der fünfft Küng zuo Rom. Diese Sibylla ist gekleydt gewesenn mit einem güldenen kleyde. In der einen handt truog sie ein uffgethon subteil Buoch. Unnd in der linckenn handt, hatt sie ein buoch uff ihrem knie, und gieng mit unbedecktem haupt.

Sie hat von Christo also geweissagt.

Ein große newe Ordnung der Welt unnd Zeit würdt von gantzem unnd newem an, geborn. Jetz kompt wider die Jungfraw. Auch kompt wider das reich Saturni. Jetz würdt ein newes geschlecht geboren, von dem hohen Himmel herab gelassen.

Die keusche Lucina günde jetzunndt dem Kinde, das da geboren würdt, bei welchem das Eiserin alter würdt abgehn, und ein güldin volck in der gantzen welt erstehn. Jetz regniert dem Apollo.

(Bei Schedel [fol. LXIX, verso] und in Goslar: Magnus ab integro seculorum nascitur ordo. Jam redit et virgo redeunt saturnia regna. Jam nova progenies celo demittitur alto. [Virgil Ecl. IV, 5. 6.])

Von der Sibenden Sibyllen.

Sibylla Hellespontiaca, die ettliche nennen die Tojanische Sibylla, und das sie im Trojaner land in der gegend Marinesso, bei der stat Sirgithium geboren ist. Sie ist gewesen ein alt weib, mit einem Beurischen Purpur kleyde angethon, gebunden mit einem alten Weiler, umb ihre kele hat sie ein alt verwurffen kleyd umbgewicklet, und hat gelebt zuo Zeiten Solonis und Syri. Dise Sibylla hat also von Christo, als Heraclides von ihr schreibt, geweissagt.

Vonn der hohen wonunge der Himmel, hat Gott weit seine demütigen herab gesehen, und würdt geboren in den letzsten tagenn von einer Jüdischen Junckfrawen, in den wiegelin des Erdtreichs.

(Bei Schedel [fol. LXIV, verso] und in Goslar: de excelso celorum habitacolo prospexit humiles suos et nascetur in diebus novissimis de virgine hebrea cum cunabilis terre.)

Von der Achten Sibylla.

Sibylla Phrigia, vonn dem land also genant, gekleydt mit einem roten kleyd. Sie ginge mit bloßen armen, unnd ihre har waren über ihren rucken gebreyt. Unnd zeigt mit einem finger also von Christo weissagende.

Gott würdt geyſſeln die mechtigenn des Erdtreichs. Vonn dem hohen berg Olympo würdt kommenn der hohe Gott. Unnd ſein rath würdt gesterckt in dem himel. Und ein Jungfraw würdt verkündet in den tälern der verlaſſenen ſtett.

(Bei Schedel [fol. XXXV. verso) und in Goslar: ex olimpo excelsus veniet et firmabit consilium in celo et annunciabitur virgo in vallibus desertorum.)

Von der Neunden Sibyllen.

Sibylla Europea geziret und jung mit einem rotfarbenn ſcheinendenn angeſicht. Jhr haubt war umbwicklet mitt einem gantzenn ſubteilenn ſchleyer oder weyler. Sie war mit einem roten güldinen kleyd bekleydet. Jhr haupt und löck waren unbedeckt, und hat ein brieflin in ihrer hant. Hat von Chriſto alſo geweisſagt.

Der würdt kommen, und gehn über die bühel, und über die verborgene waſſer des hohenn bergs Olympi. Er würdt herrſchen und regnieren in armuot, und würdt herrſchen inn dem ſchweigen und würdt außgehen vonn dem leib einer Jungfrawen.

(Bei Schedel [fol. XXXV, verso] und in Goslar: veniet ille et transibit colles et latices olimpi regnabit in paupertate et dominabitur in silencio et egredietur de utero virginis.)

Von der Zehenden Sibylla.

Sibylla Tiburtina, von der Statt darbei ſie geboren unnd erneret, alſo geheyßen, ſunſt mit namenn Albunea genant. Sie hat gelebt zuo zeittenn Octaviani des Keyſers, iſt nit faſt alt geweſen, gekleydt mit einem roten kleyde. Und hat ein Bockshaut von oben herab uff den hals über die ſchultern herab gehn. Jhre harlöck waren unbedeckt, und hatte einen brieff inn ihrer handt. Sie hat gantz klärlich von der Geburt Chriſti geweiſſagt, alſo.

Chriſtus würdt geboren zuo Betlehem, und würd verkündiget zuo Nazaret. So der würdt regierenn der Ochs, ein fridmacher unnd gründen der ruoge. O das iſt ein ſelige muotter der brüſt den werden ſeugen. Davon geſchribenn ſteht. Betlehem du biſt nit die geringſte oder kleynſt under den Fürſtenthumbenn Juda. Dann auß dir würdt außgehen der hertzog der da würdt regieren mein Volck Jſrahel. Dann er würt ſelig machen mein volck von ſünden. Item er würdt genant Nazarens, vonn der ſtatt Nazareth. Jn Nazareth iſt verkündet wordenn durch den Engel Gabriel. Item zur Zeit Auguſti, der ein ochs, ſtier oder farr genanndt würdt, iſt der fridmacher Chriſtus geboren.

(Bei Schedel [fol. XCIII. verso] und in Goslar: nascetur Christus in Betlehem et annunciabitur in Nazareth regente tauro pacifico fundatore quietis. O felix illa mater cujus ubera illum lactabunt.)

Auß rat dieser Sibyllen hat diser Augustus Christum in der schoß der Jungfrawen im Himel erscheinende, angebett.

Von der Eylfften Sibylla.

Sibylla Erithrea, die edelst under allen Sibyllen. Also vonn der Insulen, darinnenn ihr Gedicht funden wordenn sein, genant. Sie würdt auch Erophila geheyßen, aus Babilonia entsproßen, mitt einem Nonnenkleyde angethon, unnd hat einenn schwartzen weyler auf ihrem haupt, nit fast alt und etlicher maßen under ihrem angesicht betrübt. Sie hatt ein bloß schwerdt in ihrer handt. Und under ihren füßen hat sie einen güldinen ringk, geziert mit sternen, als der Himel.

Apollodorus Erithreus sagt sie sei ein (sein) Burgerinn gewesenn, und hab den Griechen geweissagt und verkündt, das die Stadt Troja solte vertilget werden, unnd das der Poet Homerus vil meern und lügen schreiben werde. Sie hat auch vonn Christo unserem Herren, und der Jungfrawen Maria also geweissagt.

In dem letzsten alter würdt Gott genidert und gedemütiget, und der Göttliche Suon würdt mensch unnd die Gottheyt wiird vereynigt mit der Menschheyt. Unnd das lemlin würdt ligenn inn dem hew, unnd würdt generet, gefürt unnd gezogen durch dienstbarkeyt und ampt eines töchterlins u. s. w.

(Bei Schedel [fol. LVI, verso] und in Goslar: in ultima etate humiliabitur deus: humanabitur proles divina unietur humanitati divinitas. jacebit in feno agnus et puellari officio educabitur.)

Vonn diser fürnemsten unnd edelstenn Sibylla Erithrea, hat sanct Augustinus in seinem achtzehenden Buoch von der stat Gottes, am XXIII Capittel, geschriben wie Flaetianus ein Römischer Rather, ein beredter gelerter man, als sie mitt einander vonn Christo redten, im ein griechisch buoch fürglegt hette, darinn von diser Sibyllen Erithrea vil, wie sie von Christo geweissagt hette, geschriben stünde, und ihm darinnen siben und zwentzig Verß angezeygt, Griechisch geschriben, und zeyten an dise meinung. Jesus Christus ein suon Gottes und seligmacher u. s. w.

Davon du daselbst weitleuffiger von dieser unnd anderen Sibyllen geschrieben findest, das die umb ihrer fürtreflichenn Jungfrawschafft und keuscheyt wegen, von ingebung des heyligenn geystes, alles von Gott und seiner Menschwerdung geweissagt haben, und deßhalb auch zuo der stat Gottes gehörenn, darzuo wir ewig zu wonen begeren.

Von der Zwölfften Sibylla.

Sibylla Agrippa war nit fast jung, mit einem rosenfarben kleyd angethonn, unnd einem rosenfarbenn manntel umbhenckt, hielt gewonlich ein handt inn der schoß, sahe mit verwunderung gehn Himmel, hatte inn der linckten handt einenn brieff. Und hat sie also geweissaget also vonn Christo unserm Herren. Das unsichtbarlich liecht würdt angegriffen unnd würdt keimenn als ein wurtzel, unnd würdt außgedört, als das blat an dem baum, und seine zierlicheyt würdt nit erscheinen, und der mütterlich leib würdt umbgeben, und Gott würdt weynenn, der doch ist die ewig Freud, und würdt getretten von den menschen. Er würt geboren auß einer muotter, als Gott, unnd würdt wandeln als ein sünder. Ein heydnischer mensch hat gesehen dise glori.

(Bei Schedel [Fol. XXXV verso] und in Goslar: „Invisibile verbum palpabitur. Germinabit ut radix siccabit ut folium, non apparebit venustas ejus. Circumdabitur alvus maternus et florebit deus leticia sempiterna et ab hominibus conculcabitur. nascetur ex matre, ut deus conversabitur ut peccator. homo quidam gentilis vidit hanc gloriam".)

Nichaula, die Königin von Saba.

Hier wird im Volksbuch eine Schilderung von ihrem Besuch beim König Salomon gegeben. Darin heißt es:

„Von dieser Küniginn würt gesagt, das sie gewesen sei eine rechte Sibylla, ein Prophetin und warsagerin der heymlichen Räthe zuokünfftigen dinge Gottes und ein ehr erbieterinn und libhaberinn Gottes, unnd hat under anderen ihren Offenbarungen angezeygt ein holtz, und gesagt. Es solt ein man daran gespannet werden, unnd welches Todts willen das reich solte zergehn.

Das selbig holtz, als man sagt, ist zuo der zeit als Jesus Christus leiden solt, funden worden in einem weiher, darauß man gemacht hat das Creutz, daran Jesus gespannt und gestorben ist.

Die Sibylla hat nit angehangen den leiblichen wollüsten und begirden, sunder nachgevolgt unnd gelernet alle ehrliche Künste, in ehren und tugenten."

Es folgt eine lange, eingehende Prophezeiung, die sie Salomo über das Christenthum, seine Entwicklung und seinen Verfall, über das Erscheinen des Antichrists und das Jüngste Gericht giebt.

Auf einen Vergleich der Sibyllendarstellungen überhaupt und damit auf eine Untersuchung, wann und wie bestimmte Attribute und Typen sich festgesetzt haben, kann hier nicht näher eingegangen werden. Die wesentlichen

Vorarbeiten sind von Piper in seiner „Mythologie der christlichen Kunst" gegeben worden. Von besonderer Wichtigkeit ist jene Folge von Kupferstichen, die Baccio Baldini nach deutschen Vorbildern gefertigt hat, da in Tracht und Einzelheiten ein gewisser Zusammenhang mit den Angaben Schedel's nachzuweisen ist.

Im Folgenden seien nur noch die auf den Schriftrollen der Propheten und Evangelisten in Goslar verzeichneten Sprüche angegeben.

1. Myehee V: Tu Bethlehem terra Juda non eris minima.
2. Abacuck III: In medio duum animalium cognoseetur.
3. Danielis II: Lapis angularis abscissus est sine manibus de monte.
4. Sophonic III: Rex Israel dominus in medio tui.
5. Zaeharie II: Ecce ego venio et habitabo in medio vestri.
6. Malachie III: Veniet ad templum sanetum suum quem vos queritis.
7. Balam XXIIII: Orietur stella ex Jaeob.
8. Jesaje: Omnes de saba veniunt aurum et thus deferentes.
9. Daniel XXI: Reges tarsis et insule munera offerent.
10. Jsaje VII: Ecee virgo eoneipiet et pariet filium et voeabitur nomen ejus Emanuel.
11. Jeremie XXXI: Novum faeiet dominus super terram mulier eireumdabit virum.
12. Ezechielis XLIIII: Hee porta elausa erit et dominus deus israhel ingressus est per eam.

Die Evangelisten.

Mathei II: eum natus esset Jesus in bethelen magi ab oriente venerunt.

Marei II: eum indueerent puerum jhesum parentes ejus in templum.

Luee II: missus est angelus Gabriel a deo.

Johannis I: verbum caro factum est.

Diese vier Stellen beziehen sich auf die vier Hauptdarstellungen an der Decke: die Verkündigung, Geburt, Anbetung der drei Könige und Darstellung im Tempel.





V.

Chronologisches Verzeichniß der urkundlich genannten Nürnberger Maler des 14. und 15. Jahrhunderts.

Durch die eigene Erfahrung darüber belehrt, wie mühsam es für den Forscher ist, sich in den an verschiedenen Stellen publizirten Verzeichnissen Nürnberger Künstler über die Aufeinanderfolge und Thätigkeitsdauer derselben zu orientiren, hielt ich es für gerathen, die zerstreuten Notizen zusammenzustellen und in einer mehr übersichtlichen Weise zu ordnen. Die so verdienstvollen Forschungen, vor Allem Christoph Gottlieb von Murr's, der als der Erste die Bürgerverzeichnisse auf die Künstlernamen hin durchsucht und die Resultate in seinem „Journal zur Kunstgeschichte und zur allgemeinen Literatur" (Bd. XV S. 23 ff.: die Maler, Bd. I S. 41 ff.: die Bildhauer, Goldschmiede 2c., S. 129 ff.: die Formschneider) veröffentlicht hat, dann J. Baader's, der seinerseits neue Verzeichnisse auf Grund eigener Untersuchungen in seinen „Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs", I. und II. Reihe und den weiteren Beiträgen (Jahrbücher für Kunstwissenschaft I, S. 221 ff. und II, S. 73 ff.) gab und G. W. K. Lochner's (Anmerkungen zu Johann Neudörfer's „Nachrichten" in den „Quellenschriften für Kunstgeschichte" X, Wien 1875) ermöglichen die Aufstellung eines stattlichen Registers. Es handelt sich hier nur um die Maler und Formschneider, und zwar schien es gerathen, ein besonderes Verzeichniß für die eigentlichen Maler, in welches ich alle die „Maler" genannten Künstler aufnahm, ein anderes für die Kartenmaler und Formenschneider anzulegen. Schon R. Vischer machte darauf aufmerksam, daß alle die Mitglieder der Familie Wolgemut, welche v. Murr neben Michel anführt, abgesehen vielleicht von dem einen: Valentin, offenbar nicht als Maler anzusehen sind, Murr sie vielmehr nur anführte aus Interesse für die Genealogie

des Michel Wolgemut. Und in gleicher Weise haben alle die „Schön's", welche sich bei v. Murr angegeben finden, keinen Anspruch darauf, in einem Künstlerverzeichniß genannt zu werden. Murr notirte diese Namen einzig im Hinblick auf die Möglichkeit, daß Martin Schongauer, den er ja noch Martin Schön nannte, in Beziehung mit dieser Familie zu setzen sei.

Die Notizen über drei durch künstlerisch thätige Mitglieder ausgezeichnete Familien: die Trautt's, Pleydenwurff's und Wolgemut's, stelle ich zum Schlusse zusammen.

I.

Verzeichniß der Maler.

1310. Nicolaus pictor. Murr: „in dem ältesten Wandelbüchlein kommt vor: 1310. fol. 11. b. Cunzel bohemus frater Nicolai pictoris sententiavit se a Civitate perpetuo sub pena suspendii."

1311. Winsch rot, maler. Murr: „pag. 11. Sifrit Glaser. Fid. (Fidejusserunt) Heinr. Wusto Sartor. et Winsch rot maler. An Michahels abend." Es dürfte derselbe Künstler oder der Vater eines Meisters sein, den Baader in den Jahren 1363 und 1378 unter dem Namen F. Weinschroter anführt.

1329. Otto pictor. Murr: fol. 17. b. Otto pictor exclusus est a Civitate ad unum annum ad V miliar. sine pene (poenae) adjectione."

1360. Sebolt, moler. Wohnte auf der Sebalder Seite. (Murr.) Vielleicht der C. Sebolt, den Baader im Jahre 1363 erwähnt gefunden hat.

1360. Wetzel, moler. Sebalder Seite. (Murr.)

1360. Rübel, moler. Sebalder Seite. (Murr.)

1360. Fribel, moler. dto. (Murr.)

1363. Wunstein. (Baader.)

1363. Lutz an der Prukk. (Baader.)

1363. Erhart, moler. (Baader.) Wird auch 1378 erwähnt.

1363. F. Weinschroter. S. oben 1311 Winsch rot. (Baader.)

1363. H. Egweiler. Wird auch im Jahre 1378 erwähnt. (Baader.)

1363. Seytze Stepphan. (Baader.) Vielleicht ein Ahnherr des 1483 und 1486 erwähnten Hans Seitz?

1363. Herman de Aystet (Eichstädt). Auch 1378 erwähnt. (Baader.) Vielleicht in verwandtschaftlicher Beziehung zu dem 1373 genannten Hans Moler von Eystet, falls es sich nicht gar um ein Verlesen des Vornamens handelt und wir denselben Künstler in Beiden zu sehen haben.

1363. Jakob, moler. Auch 1378 erwähnt. (Baader.)

1363. Berthold von Stainach. Auch 1378 erwähnt. (Baader.) Zu unterscheiden von
1363. Berthold, Meister, Bildschnitzer und Maler. Auch 1378 erwähnt. (Baader.) Es frägt sich, ob dies derselbe Künstler, der 1396 genannt wird, oder gar der Berthold, welcher 1406 und 1413 erwähnt wird, 1423 die Malereien am Rathhause ausführt und noch in den Listen 1427—30 auftritt. Die Möglichkeit ist nicht ganz ausgeschlossen, doch erscheint es durchaus unwahrscheinlich. Man vergleiche oben die Auseinandersetzungen S. 39 f. Offenbar ist aber dieser ältere Berthold gleichfalls ein hervorragender Künstler gewesen.
1363. Conrat Paum. Auch 1378 erwähnt. (Baader.)
1363. Hermann, moler von Augspurg. Auch 1378 erwähnt. (Baader.)
1363. Herman von Wirtzburg. Auch 1378 erwähnt. (Baader.)
1373. Hans, moler de Eystet (Eichstädt). Auf der Sebalder Seite. (Murr.) Vielleicht verwandt oder identisch mit dem 1363 erwähnten Herman de Aystet.
1378. S. Murr. (Baader.)
1378. Herman de Ingestat (Ingolstadt), Maler und Tartschenmacher. (Baader.)
1378. Meister Ott. (Baader.) Ein Kartenmaler Clas Ott 1507.
1378. C. Jung von Meincz. (Baader.)
1378. Herman mit dem Fladen. (Baader.)
1378. Der Murret Cüntzel. (Baader.)
1378. C. Wolfhart. (Baader.)
1383. Herman Hager. (Baader.) Zu vergleichen wäre der von Murr 1397 genannte Hans Hoger.
1383. Mertein, moler. (Baader.)
1383. Hanns Keck, Goldschlager und Maler. (Baader.)
1388. Debolt, Moler. (Baader.) Offenbar identisch mit dem von Murr 1397 und 1413 erwähnten Dyepolt. Zu vergleichen der 1413 angeführte Tyebolt Ploß, Goldschmied.
1390. Ulrich, Moler. (Baader.) Vermuthlich derselbe Ulrich wird von Murr 1421, wohnhaft auf der Sebalder Seite, erwähnt. Sollte es der von Baader unter dem Jahre 1402 genannte Ulrich von Weißenburg sein?
1391. Heim Münchhausen. (Baader.)
1391. Nyclas Pauß. (Baader.)
1391. Seifrit Geysenwenger. (Baader.)
1392. Meister Rudolf. (Baader.)
1392. Cunz Klügel. (Baader.)

1393. Hans Backandey, Bildschnitzer und Maler. Offenbar identisch mit Murr's Hans Facunde, 1397 auf der Sebalder Seite ansässig, im Viertel Domus Jobs Tezels.

1396. Bertholt, Moler. (Baader.) Entweder der 1363 und 1378 erwähnte Meister Bertholt, oder der noch später unter dem Jahre 1413 anzuführende Bertholt.

1396. Cuncz Herregott. (Baader.)

1397. Hans Hoger. Auf der Lorenzer Seite angesessen. (Murr.) Zu vergleichen der unter 1383 genannte Herman Hager. Es könnte sich um ein Verlesen des Namens handeln. Ein Steinmeißel C. Hager wird 1363 und 1378 erwähnt.

1400. Nyclas Holtzheimer. Auf der Lorenzer Seite angesessen. (Murr.) Auch hier drängt sich die Frage auf, ob nicht der 1407 genannte Nyclas Holtzinger derselbe Künstler ist.

1402. Ulrich von Weißenburg. (Baader.) Vermuthlich der in den Jahren 1390 und 1421 erwähnte Moler Ulrich.

1403. Nyclas von Münster. Auf der Lorenzer Seite ansässig. (Murr.) Von Baader im Jahre 1404 erwähnt.

1403. Meister Berthold. Jedenfalls identisch mit dem 1413, vielleicht auch mit dem 1363, 1378 und 1396 genannten Maler. (Baader.)

1407. Nycl Holtzinger. Auf der Sebaldusseite. (Murr.) Man vergleiche den Nyclas Holtzheimer 1400.

1407. Hans von Speyer. Auf der Sebaldusseite. 1438 kommt er auf der Lorenzer Seite vor. (Murr.) Vielleicht der Vater des Hans Trautt. Siehe den Exkurs über die Familie Traut. Vergl. auch Hans von Speyer 1495.

1408. H. Ziegler. (Baader.) Von Murr im Jahre 1413 auf der Lorenzer Seite erwähnt.

1409. C. Pregelhan. (Baader.)

1409. Hanns Raben. (Baader.) Von Murr unter dem Jahre 1421 als „Hans Rab" erwähnt.

1413. Meister Berchtold, Moler. Ob dieser Meister derselbe ist, wie der 1396 erwähnte B. oder der 1363 und 1378 bereits genannte, muß dahingestellt bleiben. Mit Sicherheit aber darf, wie dies oben in dem Aufsatze über den Meister des Imhof'schen Altares auseinandergesetzt ist, gesagt werden, daß er es war, welcher 1423 die Malereien am Rathshaus auszuführen hatte und der noch 1427—1430 in den Bürgerlisten, als auf der Sebalder Seite angesessen, angeführt wird. (Murr.) Siehe im Uebrigen die näheren Ausführungen oben auf S. 39 f.

1413. S. Kolb, Moler. Sebalder Seite. (Murr.) Ein Goldschmied Heintz Kolb wird 1447 genannt.

1413. Andres Frankenberger. (Baader.)

1416. Praun Loblich. (Baader.) Unter dem Jahre wird „Prawn Moler", unter den Jahren 1463, 1464 ein Fritz Prawn, 1465 ein Fritz Prawn, Moler alias Loblich, von Murr als auf der Sebalder Seite angesessen, 1474, 1476, 1477 ein Friedrich Prawn auf der Lorenzer Seite angeführt. 1480 wohnt er auf der Sebalder Seite. Entweder nun handelt es sich hier um einen und denselben Maler oder zwei gleichnamige Künstler derselben Familie, also etwa um Vater und Sohn. In ersterem, dem Beinamen „Loblich" nach wahrscheinlicheren Falle müßte der Maler allerdings ein sehr hohes Alter erreicht haben: nehmen wir an, daß er 1416 ganz jung, etwa 20 Jahre war, so würde er 1480 im Alter von 84 Jahren gestanden haben. Im Jahre 1463 wird von Murr direkt unter ihm ein „Georg filius", offenbar sein Sohn, angeführt, freilich ohne den Zusatz, daß er Maler gewesen sei. — Ein Fritz Prawn Goltsmid wird 1413 auf der Sebalder Seite angeführt.

1418. Andres Eysenploser, Maler. (Murr.) Ist dies vielleicht der 1427 erwähnte „Endres Moler" (Murr)? Zu vergleichen wäre auch der 1438 angeführte Andres von Prewsen.

1418. Hanns Peutmüllner, Moler und Bildschnitzer. (Baader.)

1421. Bartolomes von Keczz. (Baader.) 1468 wird ein Sigmund von Ketzsch genannt, offenbar ein Verwandter.

1421. Ulrich, Moler. Sebalder Seite. (Murr.) Vielleicht der 1402 erwähnte Ulrich von Weißenburg. Vergleiche auch den Ulrich von 1390.

1421. Adam von Wurmbs. Sebalder Seite. (Murr.)

1423. Cunrat Luckenbach. (Baader.) Offenbar ein Verwandter von dem 1436 angeführten Hanns Luckenbach.

1425. Symon, Moler. (Baader.)

1428. Conrat Per. (Baader.)

1427—30. Endres, Moler. Sebalder Seite. (Murr.) Ist dies der 1418 genannte Andres Eysenploser oder der Andres von Prewsen von 1438?

1427—30. Ott Vos. Sebalder Seite. (Murr.) Derselbe kommt unter 1447 bei Baader vor. Letzterer bereits vermuthet in einem 1442 genannten „Otto der Moler" denselben Künstler.

1435. Walther Staudigel. (Baader.) Ein Hanse Staudigel wird von Baader unter den Steinmeißeln erwähnt (um das Jahr 1380).

1436. Hanns Luckenbach. Vermuthlich ein Verwandter des 1423 angeführten Cunrat Luckenbach, malte damals in der Rathsstube. (Baader.)

1438. Andres von Prewsen. Sebalder Seite. (Murr.) Vielleicht der Andres Eysenploser (1418) oder der Endres Moler (1427—30).

1440. Jacob Mader, moler. Sebalder Seite. (Murr.)
1440. Hanns Schultheus, moler. Lorenzer Seite. (Murr.) 1441 als Hans Schultheiß von Baader, 1456 als Hans Schultz, 1458 als H. Schultes, 1462, 1463, 1464, 1465 als H. Schultheis, 1470 als Hanns Schulz von Murr angeführt. Innen auf der Lorenzer Seite.
1442. Georg Denckel. (Baader.)
1442. N. Walch. Restaurirte damals die Gemälde in der Rathsstube. (Baader.)
1442. Conrat Wolff. (Baader): „diesem wurde am 16. Nov. 1442 erlaubt, sich in der innern Stadt niederzulassen. Wahrscheinlich saß er vorher in einer der Vorstädte."
1443. Ulrich Nüremberger. (Baader.)
1445. Conrat Wees. (Baader.)
1451. Hans Pleidenwurff. (Lochner: Anzeiger für deutsche Vorzeit, II, 278.) Derselbe kommt in den Bürgerlisten bis zum Jahre 1472 häufig vor. Siehe über ihn oben S. 105 ff. und den Exkurs.
1453. Jordan Has. (Baader.) Derselbe kommt bei Murr als: „Jordan Haß" 1462 und noch 1481 und 82 vor, auf der Sebalder Seite. In den späteren Beiträgen bringt Baader Folgendes bei: „Zwischen Jordan Has, Maler zu Nürnberg, und Hanns Volk, Bildschnitzer zu Halle in Sachsen ereignete sich im Jahre 1475 eine Frevelsache, die von dem Gerichte zu Nürnberg verhandelt wurde. Volk verlangte, daß die Sache an sein eigenes Gericht gewiesen werde. Der Rath zu Nürnberg ging aber darauf nicht ein." Offenbar ein Verwandter des Jordan war:
1455. Hans Has. (Baader.)
1457. Hans Heller. (Baader.) Offenbar identisch mit dem von Murr 1463, 1464, 1465 und 1466 genannten Hanns Haller, der auf der Sebalder Seite wohnte. Ein Jeronimus Haller lebt 1484 in Wöhrd.
1457. Ulrich Müllner. (Baader.) Derselbe findet sich bei Murr öfters: 1458, 1459, 1460, 1464, 1465, 1467, 1468, 1469, 1471, 1472 und 1477 angeführt. Er wohnte auf der Sebalder Seite. Ein Messingarbeiter C. Müllner wird 1397, ein Briefmaler Hanns Müllner wird 1479 erwähnt, ein Kartenmaler Endres 1519, ein Briefmaler Fritz 1496.
1459. 1460. Erhart, Maler. Auf der Sebalder Seite. (Murr.) Vergleiche die Bemerkungen zu 1462 Cristein Gerhart. Vielleicht der Erhard, der 1491 in Heilsbronn thätig war. (Muck I, S. 247.) Ein Kartenmaler Erhard wird 1462 genannt.
1459. 1460. Ulrich Pfeylsack, Maler. Sebalder Seite. Auch 1463 (Pfeysack) und 1465 (Pfeilsack) erscheint derselbe Name bei Murr. Es frägt sich aber, ob es derselbe Künstler ist und nicht vielmehr ein gleichnamiger Sohn. 1463 nämlich finden wir eine Kun Ulrich, Malerin,

1466 dieselbe angegeben mit Beifügung des Namens Pfeylsack in Klammern. Offenbar handelt es sich hier also um die Frau des 1460 erwähnten Ulrich. Sie wohnt 1463 auf der Sebalder Seite, während im gleichen Jahre Ulrich auf der Lorenzer Seite angeführt wird. 1465 erscheint Ulrich wieder auf der Sebalder Seite, und Frau Ulrich wird nicht erwähnt. Dagegen im Jahre 1466 wird bloß die Frau Ulrich auf der Sebalder Seite genannt, von ihm ist nicht mehr die Rede. Die einfachste Erklärung wäre die: im Jahre 1463 machte sich Ulrich Pfeylsack, nachdem er bisher auf der Sebalder Seite gewohnt, auf der Lorenzer ansässig. Seine Frau blieb in der alten Werkstatt und galt den Behörden als Inhaberin. Die wahrscheinlich aus geschäftlichen Rücksichten vorgenommene Trennung aber fand bald wieder ihr Ende: schon 1465 kehrt Ulrich wieder in die alte Wohnung zurück, um vermuthlich schon in diesem Jahre das Zeitliche zu segnen, da 1466 er nicht mehr, sondern nur die Frau Kun Ulrich erwähnt wird. Will man diese Auffassung nicht gelten lassen, so hätte man anzunehmen, daß der alte Ulrich schon 1463 verstorben war, seine Witwe in demselben Hause wohnen blieb, indeß ihr Sohn, der jüngere Ulrich, sich auf der Lorenzer Seite niederließ. Dieser wäre dann 1465 in des Vaters Wohnung zurückgekehrt. Ich gestehe, daß diese letztere Auffassung wenig wahrscheinlich ist und schwierig mit der Thatsache in Einklang zu bringen wäre, daß 1465 der Sohn, 1466 die Mutter als Inhaberin des Hauses genannt wird.

1459. Hans Smaltz. (Baader.)

1460. Lorentz Maubauer. (Baader.)

1461. Peter Kraus. Auf der Lorenzer Seite. (Murr.) Ich möchte vermuthen, daß seine Frau die Barbara Peter Molerin war, die 1467, 1468, 1469 und 1470 auf der Lorenzer Seite von Murr genannt wird. Die Anführung der Frauen weist in der Regel darauf hin, daß sie Witwen sind: so dürfte also Peter Kraus vor 1467 gestorben sein.

1461. Hanns Peurlein. Unter den Bilderschnitzern von Baader erwähnt. 1493 bei Murr als Maler, 1518 von Baader als Hans Peurl angeführt. Vermuthlich verwandt mit Linhart Peurl (1474) und Seitz, Peurl Goldschmied (1452). Vergl. im Uebrigen oben S. 101.

1461. Valentein Wolgemut. (Murr.) Ueber diesen Meister, der, wie schon Vischer vermuthet hat, der Vater des Michel Wolgemut ist und bis 1469 erwähnt wird, vergl. den Exkurs über die Familie Wolgemut.

1462. Cristein Gerhart, Malerin. Sie wohnte auf der Sebalder Seite und wird noch in den Jahren 1463 und 1470 erwähnt. (Murr.) Offenbar die Witwe eines Malers Gerhart. Einem solchen sind wir

in den Listen noch nicht begegnet. Sollte es der 1459 und 1460 auf der Sebalder Seite wohnende Erhart gewesen sein?

1462. Mates, Maler. Auf der Lorenzer Seite. (Murr.) Auch 1463 erwähnt. 1459 und 1460 wird ein Formschneider Mathes, 1485 ein Maler Mathes Koler genannt, 1491 ein Mathes Prunner.

1463. Georg Prawn. Auf der Sebalder Seite. (Murr.) Der Sohn des Fritz Prawn gen. Loblich. Siehe diesen zum Jahre 1416. Ein Georg wird 1469 (Baader), 1471, 1472, 1474 und 1477 (Jorg) auf der Sebalder Seite genannt. Vermuthlich ist dies eben Georg Prawn. Möglich nun, daß dieser Georg weiter aber zu identifiziren ist mit dem Gorg Briefmaler, der 1480 auf der Sebalder Seite wohnt.

1464. Heinrich Pferlehussen. (Baader.) Murr, der ihn 1473 und 1480 anführt, und zwar als auf der Sebalder Seite angesessen, schreibt den Namen das eine Mal: Ferlhause, das andere Mal: Verlshauser.

1464. Hans Beheim. Auf der Sebalder Seite. (Murr.) Wiederholt genannt: 1467, 1468, 1469, 1474, 1477 und 1480. Wohl ein Mitglied der Familie, die Nürnberg so zahlreiche Künstler geschenkt hat.

1464. Fritz Pyemerin, Malerin. Auf der Lorenzer Seite. (Murr.) Offenbar die Witwe eines sonst nicht genannten Fritz Pyemer.

1465. Paulus Kopp. (Baader.) Als Paulus Koppel erscheint er unter den Jahren 1467 bis 1469 bei Murr, auf der Sebalder Seite.

1466. Franz Prawn, Maler. Sebalder Seite. (Murr.) Verwandt mit Fritz Prawn (s. 1416) und Georg Prawn (s. 1463)?

1466. Caspar Heun. (Baader.) Murr schreibt ihn Hewn und erwähnt ihn 1471 und 1472.

1466. Thoman Marckhart. (Baader.) Wohl der 1470 angeführte Thoman Moler, Lorenzer Seite. (Murr.) Ein Kartenmaler Jörg Marckart kommt 1487 vor.

1467. Niclas Kerner, moler. Lorenzer Seite. (Murr.) Auch 1468, 1469, dann unter dem Namen Karner 1486 und 1499 (Baader) angeführt. Murr berichtet: „in dem Mendelischen XII Brüderstiftungsbuche heißt er Kerner. Er war nur drey Wochen Bruder, als er 1505 starb.“

1468. Sigmund von Ketzsch. (Baader.) Wohl ein Verwandter des 1421 genannten Bartolomes von Keczz.

1468. 1469. Hanns Engelhart, moler. Sebalder Seite. (Murr.)

1469. Benedict Frieß. (Baader.)

1469. Georg, Moler. (Baader.) Bei Murr 1471, 1472, 1474, 1477 auf der Sebalder Seite angeführt. Wohl Georg Prawn, s. das Jahr 1463.

1469. Haidenreich Törnheimer. (Baader.)

1470. Anna Valentin Wolgemut, Malerin. Die Witwe des Valentin. Vergl. den Exkurs über die Familie Wolgemut.

1471. Marx Schön. (Baader.) Er malte in diesem Jahre und 1479 für den Rath von Nürnberg die Verzierungen und Initialen zu dessen Jahresregistern.

1473. Michel Wolgemut zum ersten Male genannt.

1474. Linhart Peurl. (Baader.) Offenbar ein Verwandter von Hans Beurlein oder Peurl. Siehe diesen 1461. Ein Goldschmidt Seitz Pewrl wird 1452 genannt. — Linhart's Frau Agnes starb 1520. (Bösch, Mitth. des Germ Mus. 1887, S. 70.)

1476. Conrat Mut. Auf der Sebalder Seite. (Murr.) Auch 1477 erwähnt (Mutt). Wohl identisch mit dem von Baader unter demselben Jahre 1476 angeführten „Conrat Moler". Vielleicht auch eine und dieselbe Person mit

1477. Conrat, Maler von Wirtzpurg. (Baader.)

1477. Hans Trautt. (Baader.) Vielleicht der Sohn des Hans von Speyer. Vergl. oben zum Jahre 1407. Von Murr zum Jahre 1486 auf der Sebalder Seite angeführt. Der Onkel des Wolfgang Trautt. Er war 1505 noch am Leben. Siehe oben S. 102 und den Exkurs über die Familie.

1479. Caspar Rieß. (Baader.)

1479. Wolthaußer (zu Wöhrd). Nach Murr.

1480. Hans Schönwetter. (Baader.)

1480. Marx. Auf der Lorenzer Seite. (Murr.)

1482. Peter Zoller. (Baader.)

1483. Ulrich, Pildschnitzer und Maler. Er bemalte nach Baader die Fahne aus Kupferblech, sowie das Eisenwerk und die Fenster bei der Schlagglocke an dem südlichen Thurme von S. Sebald. Ein Ulrich, Bildschnitzer, wird 1461, ein Bildschnitzer Ulrich Huber 1468 genannt. (Baader.)

1483. Hanns Seitz. (Baader.) Von Murr zum Jahre 1486 angeführt, auf der Lorenzer Seite. Vielleicht ein Nachkomme des 1363 erwähnten Stephan Seytze.

1484. Jeronimus Haller. Zu Wöhrd (Murr). Verwandt mit Hans Haller? s. 1457. Vielleicht identisch mit dem Jeronimus, der 1491 angeführt wird.

1485. Hans Tungolt. (Baader.)

1485. Mathes Koler. (Baader.) Ob identisch mit dem 1462 und 1463 erwähnten Maler Mathes? 1489 wird ein Steinmeißel Mathes Koler angeführt, vielleicht ein Bildhauer, da unter den Steinmeißeln bis zum Ende des 15. Jahrhunderts auch die Bildhauer zu suchen sind. Dann

aber wäre wohl der Maler und der Bildhauer Mathes Koler eine und dieselbe Person.

1486. Hanns Dumel. Auf der Sebalder Seite. (Murr.)

1486. Heintz von Kulmach. Auf der Lorenzer Seite. (Murr.) Eine sehr wichtige Notiz, die bisher nicht genügend beachtet worden ist, obgleich schon Murr darauf hinwies, daß dieser Künstler vielleicht der unter Dürer's Zeitgenossen eine so hervorragende Stellung einnehmende Hans Sueß von Kulmbach ist. Dann wäre dieser Schüler Dürer's also älter als sein Lehrer gewesen: er erschiene als selbstständiger Künstler schon zu einer Zeit, als Dürer erst als Lehrling in die Werkstatt Wolgemut's eintritt. Auf die wichtigen Folgerungen, die sich hieraus ergeben würden, kann hier nicht näher eingegangen werden; es mag nur erwähnt werden, daß offenbar zwischen mehreren Künstlern zu unterscheiden ist: ein Hanns (Sueß) von Kulmbach ist nach den von Lochner und Baader beigebrachten urkundlichen Mittheilungen 1522 gestorben; ein anderer Maler Hanns Süß starb nach Baader anno 1534 oder Anfangs 1535. Welcher von Beiden der 1511 erwähnte Hans Sues ist (Baader), muß vorläufig dahingestellt bleiben. Ein dritter Hans Süß (der Jüngere) gab am 5. Mai 1545 vor dem versammelten Rathe sein Bürgerrecht auf. (Baader.) — Darf man für „Heintz" aber „Hans" setzen?

1487. Hanns Summerbach. (Baader.)

1489. Hanns Arnolt. (Baader.)

1489. Mertein, Maler. (Baader.)

1489. Leonhart Schürstab der Aeltere kaufte im Jahre 1489 von Lienhart von Bloben ein Haus nahe der Veste am Eck um die Summe von 100 fl. J. J. 1514 quittirte er den Erben Peter Offner's über 25 fl. (Baader, Jahrb. II, S. 74.) — Ein Maler N. Schürstab malte gewöhnlich die Todtenschilde zu den Begängnissen, die z. B. 1513, 1516, 1519 für verschiedene Fürsten abgehalten wurden (Baader I, S. 224).

1490. Wilhelm Pleydenwurf. Auf der Sebalder Seite. (Murr.) Auch in den Jahren 1492, 1493 und 1494 erwähnt. Voraussichtlich der Sohn des Hans Pleydenwurf, s. oben S. 103. 163 ff. und den Exkurs über die Familie weiter unten.

1490. Stephan Eysler. (Baader.) Ein Jobst Eyßler, Goldschmied, wird später als Vormund der Kinder Michel Wolgemut's genannt.

1491. Jeronimus. (Baader.) Vielleicht der 1484 verzeichnete Haller.

1491. Johann Wagner, 1491 in Heilsbronn thätig. (Muck I, S. 247.)

1491. Matheis Prunner. (Baader.) Ob identisch mit dem 1462 und 1463 genannten Maler Mathes?

1495. Hans von Speyer in Heilsbronn. (Muck.) S. oben S. 217 und den Exkurs über die Trautt's.

1496. Georg Aystetter. (Baader.) Vergl. Georg Maler 1469—77 und die 1363 und 1373 genannten Herman und Hans von Eystet.

1497. Cunrat Eckel. (Baader.)

1498. Urban Kettner. (Baader.)

1499. Sebald Baumhauer. Auf der Sebalder Seite. (Murr.) Neudörfer, der diesen Maler noch persönlich gekannt hat, sagt, daß „Albrecht Dürer ihn für einen guten alten Maler rühmte". Nach Murr war er Kirchner bei St. Sebald vom Jahr 1510—1517, und kaufte 1499 des Juden Seligmann Sark's Haus, „zwischen Veit Wisenberger's des Pildschnitzers und Sebald Tucher's hawsern gelegen, in der Judengasse das jetzt zur rothen Rose heißt und dem sel. D. Johann Caspar Birkner zugehörte. Man schrieb ihm zu Murr's Zeiten eine große Tafel in der Sakristey der Predigerkirche zu Nürnberg zu, welche das Leiden Christi darstellte, mit der Bezeichnung: 1513. An Sant parthelmes abent. — Von noch vorhandenen Werken wird eine Zeichnung in der Ungarischen Nationalgalerie genannt, s. oben S. 103 f. Gestorben ist Sebald nach dem Todtengeläutbuch im Germanischen Museum (Bösch, Mitth. des Germanischen Museums 1887, S. 70) erst 1533, nicht wie Murr angiebt 1517 — oder handelt es sich um einen älteren und jüngeren Maler desselben Namens? Seine Frau Anna starb 1562.

1499. Hanns Albrecht. (Baader.) Auch 1511 erwähnt. (Baader.)

1499. Hanns Schnell. (Baader.)

1501. Bartholmes Grünfeld. (Baader.)

1504. Hanns von Haidlberg. (Baader.)

1508. Thomann Schott. (Baader.) Ist das der Maler Tomann, der 1509 die kunstreiche Uhr der Frauenkirche bemalt hat? (Baader S. 110.)

1511. Michel Hirschpach. (Baader.)

1512. Hainz Coler. (Baader.) Verwandt mit Mathes Koler 1485?

1514. Jacob Elmsteter. Auch 1523, 1525 und 1529 erwähnt. (Baader.) 1524 in Heilsbronn (Muck). S. oben S. 217.

1515. Leonhard Hohenperger. (Baader.)

1518. Heintz Stangel. (Baader.)

1519. Georg Hertenstain. (Baader.)

1520. Hanns Hofman. (Baader.)

II.

Verzeichniß der Briefmaler, Kartenmaler, Glasmaler und Formenschneider.

1428. H. Pömer, Formschneider. (Baader.)
1433. Ell, Kartenmacherin. Sebalder Seite. (Murr.) Wohl dieselbe wie
1435. Elis, Kartenmacherin. Sebalder Seite. (Murr.)
1438. Margret, Kartenmalerin. Sebalder Seite. (Murr.) S. Margret 1477.
1441. Michel Winterpergk, Kartenmaler. Er wurde nach Baader's Mittheilung, der in den Jahrbüchern für Kunstwissenschaft I., S. 79 seinen Brief an den Rath publizirt hat, „durch die Predigten des Johannes Capistranus, der 1452 zu Nürnberg das Kreuz predigte, und Andere, die ihm da sagten, daß er ‚mit seinem handwergk kartenmalen sein sele gegen Gott nicht bewarn müg', so sehr erschüttert, daß er das Kartenmalen aufgab und mit Weib und Kindern nach Feucht zog."
1445. Hanns Paur, Kartenmaler. (Baader.) Ein Balirer Hanns Pauer von Ochsenfurt erhielt nach Conrad Roritzer 1458 die Oberleitung des Chorbaues von St. Lorenz und starb 1462.
1447. Michel Töld, Glasmaler. (Baader.) Bei Murr 1465 und 1466 (Told) angeführt.
1449. Hans, Formenschneider. In den Jahren 1451, 52, 56, 57, 59, 60, 65, 66, 67, 68, 69, 71, 72, 73, 78, 80, 81, 82, 84, 88, 90 und 92 bei Murr, 1496 bei Baader erwähnt, also durch 43 Jahre hindurch. Murr meint, es seien ein Vater und ein Sohn des gleichen Namens gewesen, was aber nicht nöthig anzunehmen ist.
1459. Mathes Kypfenberger, Formschneider. (Baader.) Wohl identisch mit
1459. 60. Mathes, Formenschneider, der von Murr genannt wird und auf der Lorenzer Seite wohnte. Zu vergleichen wäre etwa noch der Maler Matthes, der 1462 genannt wird.
1459. Niklas Dürndrot, Briefmaler. (Baader.)
1462. Pueri Stephan, Kartenmaler. (Murr.) Auf der Sebalder Seite.
1462. Erhard, Kartenmaler. Auf der Lorenzer Seite. (Murr.) Vergl. Erhart 1459.
1465. H. Hylprant, Kartenmaler. Auf der Sebalder Seite. Vor 1467 verstorben, da in diesem Jahre die „pueri Hylprant" erwähnt werden. (Murr.)
1465. H. Swind, Kartenmaler. Sebalder Seite. (Murr.)
1466. Hans Sporer, Briefmaler. Auf der Lorenzer Seite. Es ist dies der als Verleger bekannte Künstler. Murr erwähnt eine auf der

Bibliothek zu Zwickau befindliche, deutsche Ausgabe der Ars moriendi mit in Holz geschnittenem Text, auf der die Bezeichnung „Hans Sporer hat diß puch priff-moler 1473“ steht. 1493 ist er in Bamberg und publizirt hier eine Reihe von kleinen Schriften (s. Muther: „die deutsche Bücherillustration“ I. S. 93 f.), 1494 wurde er wegen seinen Flugschriften in's Gefängniß geworfen. „Bamberg fragte bei Nürnberg nach seinem Leumund. Der Rat antwortete, Sporer habe schon vor 15 Jahren seine Hausfrau mit einem Stiefel so gewaltiglich geschlagen, daß sie erkrankte und starb.“ (Baader.) Dann scheint er nach Erfurt gegangen zu sein, wo er 1498 und 1500 Schriften publizirte. Schon Murr vermuthete, daß ein 1545 in Erfurt erwähnter Hanns Sporer, Buchdrucker, mit ihm verwandt sei, vielleicht auch ein Buchdrucker Johannes Spörer, der 1498 in Erfurt lebte. 1421 und 1438 kommt ein Goldschmied Andres Sporer vor. Vergl. auch

1472. Junghannß, Briefmaler. Dieser Name befindet sich nach Murr auf dem Exemplar des „Antichrist“ in der herzoglichen Bibliothek in Gotha: „der junghannß priffmaler hat das puch zu nurenberg 1472.“ „Er nennet sich hier bloß als Verkäufer und Illuminirer des Buches.“ Murr nimmt mit Bestimmtheit an, er sei der Sohn des oben genannten Hans, Formenschneider, was möglich, aber nicht bewiesen ist. Auch stellt er die Frage auf, ob er vielleicht identisch sei mit Hans Sporer. Mit einiger Sicherheit darf man annehmen, daß es der 1473 bei Murr erwähnte Hanns Briefmaler ist.

1472. Hanns Hurneck, Formschneider. (Baader.)

1472. Nikolaus Vinck, Formenschneider. (Baader.) 1473, 1480, 1481 und 1482 auf der Lorenzer Seite angesessen. (Murr.) — Ein Goldschmied Fritz Fynk oder Vinck kommt 1397 und 1413 vor.

1474. Agnes, Briefmalerin. Auf der Lorenzer Seite. (Murr.)

1477. Margret, Briefmalerin. Sebalder Seite. (Murr.) Wohl dieselbe wie 1438.

1478. Conrat Schönmaler. Auf der Lorenzer Seite. (Murr.) Es frägt sich hier allerdings, ob „Schönmaler“ nicht bloßer Zuname ist. v. Murr meint, es könne so viel als „Illuminirer“ bedeuten. Eine Kun, Schönmalerin, vielleicht die Frau des Conrat, kommt 1481 und 1482 auf der Lorenzer Seite vor. Vielleicht eher die Frau des Lorenz Kün 1485.

1478. Jakob, Kartenmaler. Lorenzer Seite. (Murr.) Auch 1480 erwähnt. Vergl. Jakob Benchinger 1491 und Jakob Besler 1507.

1479. Hanns Müllner, Briefmaler. (Baader.) Verwandt mit dem Maler Ulrich Müllner, der von 1457 bis 77 auf der Sebalder Seite genannt wird? Ein Hanns Müllner wird von Baader unter den Bildschnitzern genannt (1477). 1496 kommt ein Fritz Müllner vor. 1519 ein Endres Müllner.

1480. Georg (Gorg), Briefmaler. Sebalder Seite. (Murr.) Etwa der 1484 erwähnte Georg Glockendon?

1481. 82. Perchinger, Kartenmaler. Lorenzer Seite. (Murr.) Identisch mit dem 1491 genannten Jakob Benchinger?

1484. Adam Sumenhart, Kartenmaler. (Baader.)

1484. Georg Glockendon, Illuminist. (Baader.) Der uns durch Neudörfer's Mittheilungen und Lochner's Ausführungen bekannte Miniaturmaler, der 1515 starb. Erwähnt finden wir ihn noch in den Jahren 1490 (Zwistigkeiten zwischen ihm und Hanns Rüger betreffs des Letzteren Sohnes, der Lehrling bei ihm war) und 1491, sowie 1499, in welchem Jahre er ein Haus im Taschenthal kaufte. Sein und seiner Frau Kunigunde Kinder waren die später berühmten Illuministen Nikolaus und Albrecht, sowie vier Töchter: Ursula (Jorg Harber's Hausfrau), Veronika (Paulus Lengenfelder's Frau), Ottilia und Agnes.

1485. Lorentz Kün, Kartenmaler. (Baader.)

1486. Wilhelm, Illuminirer. Lorenzer Seite. (Murr.)

1487. Jörg Marckart, Kartenmaler. (Baader.) Vielleicht verwandt mit dem Thoman Marckhardt, der 1466 als Maler angeführt worden ist.

1489. Hanns Lenngker, Kartenmaler. (Baader.)

1490. Jorg Rauhe, Kartenmaler. Baader erwähnt, daß er 1490 beschuldigt wurde, daß er der Stadt öffentlicher Verräther und heimlicher Knecht sei. Der Rath gab ihm ein Zeugniß, daß dies nicht wahr sei. — Ein Bildschnitzer Ullrich Rawh kommt 1382 und 1413 vor.

1491. Jakob Benchinger, Kartenmaler. (Baader.) Vielleicht der 1481 bei Murr erwähnte Perchinger.

1496. Fritz Müllner, Briefmaler. (Baader.) Verwandt vielleicht mit Ulrich Müllner dem Maler (1457 bis 77 erwähnt), dem Briefmaler Hanns Müllner, der 1479 genannt wird, und dem Kartenmaler Endres Müllner (1519).

1497. Paulus Peltzle, Briefmaler. (Baader.)

1498. Konrat Frankendorfer. Murr: „Er kommt in einer Solgerischen lateinischen Handschrift der alljährlichen Evangelien und Episteln auf hiesiger Stadtbibliothek (in fol. Nr. 9.) am Ende vor. Liber — per me Conradum Frankendorffer Nurmergensem eivem nitidissime characterisatus. Anno virginalis partus MCCCCLXXXXVIII. In die Gregorii.

1499—1504. Hans, Briefmaler in Wöhrd.

1501. Hanns Leysenrewter, Kartenmaler. (Baader.)

1507. Jakob Besler, Kartenmaler. (Baader.)

1507. Clas Ott, Kartenmaler. (Baader.) Vergl. den Maler Ott 1378.

1515. Endres Nickl, Briefmaler. (Baader.)
1518. Niclas Molmann, Briefmaler. (Baader.)
1519. Endres Müllner, Kartenmaler. (Baader.) Vergl. die Anderen dieses Namens: den Maler Ulrich (1457—77), Briefmaler Hans (1479), Briefmaler Fritz (1496).
1519. Hanns Hauser, Illuminist. (Baader.)

III.

Verzeichniß einzelner Familien.

1. Die Trautts von Speyer.

Es seien hier nochmals der Uebersicht halber in Kürze alle Notizen zusammengestellt, die oben (S. 102, 217) bereits gegeben wurden.

Die Trautts werden wiederholentlich als aus Speyer stammend erwähnt. Dies führte mich auf die Vermuthung, ob nicht der Maler Hans von Speyer, der 1407 auf der Sebalder Seite, 1438 auf der Lorenzer Seite wohnte, der Familie angehört, ja der Vater des Hans Trautt war. Dieser Letztere hat nach Neudörffer den „Kreuzgang zu den Augustinern gemalet und darin viel erbare Herren conterfeyet." Er wird in den Bürgerverzeichnissen 1477 und 1486 erwähnt, in welchem Jahr er auf der Sebalder Seite wohnte. Er soll in seinem Alter — Murr giebt das Jahr 1488 wohl nach dem mir unbekannt gebliebenen, von Georg Fen in schwarzer Kunst gefertigten Bildniß des Künstlers an — erblindet sein. Er lebte noch 1505, denn am 6. August dieses Jahres bekannte er: „Veit Stossen 18 fl. für Arbeit zu bezahlen, auf sein gut Vertrauen, da er denn nicht länger entrathen wolle, mit Zeugniß von Wolf Pömer und Wolf Löffelholz." Eine Urkunde vom 29. August 1547, in welcher seine Frau die Schwester der Mutter Steffan Arnolt's genannt wird, die etwa zehn Jahre früher verstorben sei, bringt uns die Mittheilung, daß er in der Bindergasse wohnte (Lochner zu Neudörfer). Das einzige erhaltene Werk ist die mehrfach besprochene Zeichnung in der Universitätsbibliothek zu Erlangen. Sein Sohn — nach v. Murr und Campe sein Neffe — war Wolf Trautt, der „dem Vater in der Kunst des Malens und Reißens hoch überlegen war". „Er malet (a° 1502) die Altartafel in der Capelle bei S. Lorenzen (Murr: Tuchmacherskapelle S. Anna bei S. Lorenzen), so Cunz Horn erbauet (Murr: 1513) und mit großem Ablaß aus Rom seines Verhoffens geziert hat. Er, Trautt, blieb ledig und war im Leben mit Hermann Vischer Rothsschmieden also einig, als wären sie Brüder gewesen. Darum er auch dabei war, als dieser Vischer bei Nacht unter dem Schlitten zerstoßen ward." — Murr erwähnt außerdem,

daß „einer seiner Vorfahren, Hanns Murr, 1512 seine Familientafeln bei S. Jakob im Chor unter dem Murrischen Familienfenster von ihm malen ließ: eine Tafel, worauf das jüngste Gericht gemalet ist“ (1697 renovirt. Beschreib. v. Nürnberg S. 324). Neuerdings ist ein Werk dieses Wolf, mit dem Monogramm W. T und der Jahreszahl 1514: der Artelshofer Altar zum Vorschein gekommen und in das Nationalmuseum zu München gelangt. Es stellt auf dem Mittelbilde Anna selbdritt und die heilige Sippe, auf den Flügelinnenseiten die Heiligen Laurentius und Stephanus, Christoph und Sebastian, auf den Außenseiten Leonhardt (oder Adjutor) und Katharina, zwei heilige Bischöfe, auf der Hinterseite eine Frau mit einem Schwert, zu deren Füßen abgeschlagene Köpfe liegen, dar. Hell und bunt in der Wirkung, zeigen die Bilder lange Figuren, eine graublaue Landschaft, Renaissancearchitektur und -Fruchtgehänge, Putten mit geschlitzten Gewändern und bunten Flügeln. Das Inkarnat ist gelblich oder weißlich mit rosa Tönen, die Behandlung eine flüssige. Nach diesem Werke lernen wir Wolf Trautt als einen zumeist dem Hans von Kulmbach verwandten, offenbar von diesem beeinflußten Künstler kennen. Möglich, daß, wie Hager (Kunstchronik XXIV S. 579 ff.) in einem Aufsatz über den Altar annimmt, diese Tafel die für die Annenkapelle gemalte ist: dafür spräche die Darstellung. Das Datum freilich würde nicht stimmen: da aber die Annenkapelle erst 1513 erbaut wurde, muß die Jahreszahl 1502 ja auf einem Irrthum beruhen.

Wolf Trautt starb nach Kiefhaber (Nachrichten I, 132) im Jahre 1520.

2. Die Pleydenwurff's.

Der Maler Hans Pleidenwurff wird zuerst im Jahre 1451 (Lochner in Frommann's Anzeiger für Kunde deutscher Vorzeit, 1871, II, 278), dann oft bis zum Jahre 1472 erwähnt. 1458 wohnt er auf der Lorenzer, von 1459 bis 1472 auf der Sebalder Seite, und zwar nach Lochner in derselben Gegend, vielleicht in demselben Hause, S. 496, das Wolgemut 1478 bewohnt hat. (Murr's Angaben in Bd. II und Bd. XV widersprechen sich bezüglich der Wohnung etwas, offenbar sind die Angaben in Bd. II die richtigeren.) 1462 ist er in Breslau gewesen und hat dort den leider verschollenen Hochaltar der Elisabethkirche vollendet (H. Luchs: Bildende Künstler in Schlesien in der „Zeitschr. für Geschichte und Alterthümer Schlesiens“, 1863 und A. Schultz, „Urkundliche Geschichte der Breslauer Malerinnung“, Breslau 1866, S. 8). 1471 malt er für den Rath von Nürnberg etliche Briefe „der gelegenheit der lande Burgundie“. 1472 ist er gestorben. Seine Witwe Barbara heirathete in zweiter Ehe Michel Wolgemut. Der Sohn des Hans war Wilhelm Pleydenwurff, der, auf der Sebalder Seite angesessen, 1490, 1492, 1493 und 1494 erwähnt wird. Er

ist im Jahre 1494 gestorben. Seine Frau Helena war eine Tochter des Apothekers Dominikus Mülich und heirathete in zweiter Ehe Simon Zwölfer; seine Tochter hieß Magdalena und war 1509 noch unverheirathet. Was wir von seiner Thätigkeit wissen, beschränkt sich auf zwei Thatsachen: beide weisen auf eine nahe Beziehung zu Wolgemut hin. In Heinrich Deichsler's Chronik (s. die Chroniken der deutschen Städte, XI. Bd., S. 566) heißt es zum Jahre 1491:

„Item des jars ward der schon prunn hie am Markt mit dem malen und mit dem vergulden volbratt. man gab dem Pleidenwurf, maler, vier hundert gülden."

Aus einer Notiz des Rathsbuches (Nr. 5, Bl. 146b, s. Deichsler's Chronik, a. a. O., S. 560, Anm. 2) sehen wir, daß dieser Auftrag 1490 dem Wolgemut ertheilt war. Offenbar übertrug Dieser ihn seinem Mitarbeiter Pleydenwurff.

Die andere Thatsache ist die mit Wolgemut 1494 gemeinsam ausgeführte Illustrirung der Schedel'schen Weltchronik mit Holzschnitten.

3. Die Wolgemut's.

Um die Aufklärung der Frage nach der Familie Wolgemut's haben sich besonders verdient gemacht: R. Vischer in seinen „Studien zur Kunstgeschichte", Paul Rée in der „Kunstchronik, Wochenblatt für Kunst und Gewerbe", 1885 und 1886, Nr. 12, und zuletzt Hans Stegmann in seinem Aufsatze: „Ueber das Leben Michel Wolgemut's" im „Repertorium für Kunstwissenschaft" XIII, S. 60 ff.

Das am Frühesten erwähnte Mitglied der Familie ist ein Conrat Wolgemut, der 1360 auf der Sebalder Seite wohnte. Man hat ihn ehedem trotz Murr's ausdrücklicher Angabe, er sei nicht Künstler gewesen, für einen Maler gehalten. Dann erfahren wir von einem Hans auf der Lorenzer Seite, der von 1435 bis 1472 erwähnt wird. Ob er mit einem 1476 bis 1480 angeführten Heintz (Sebalder Seite) identisch ist, muß dahingestellt bleiben. Ein Ott Wolgemut wird nur einmal 1456 auf der Lorenzer Seite genannt, ebenso ein Abraham 1462 (Lorenzer Seite). Von 1456 bis 1460 erscheint auf der Lorenzer Seite ein Albrecht, der vor 1462 vermuthlich gestorben ist, da von 1462 bis 1476 seine Frau Else genannt wird (Sebalder Seite). Der Albrecht, von dem wir in den Jahren 1466 bis 1473 (Sebalder Seite) erfahren, dürfte ein anderes Mitglied der Familie sein. Zum Jahre 1430 wird von Hans Stegmann, 1446 von Baader ein Steinmeißel Jakob Wolgemut angeführt: vielleicht derselbe Jakob, der dann in Murr's Registern auf der Lorenzer Seite von 1456 bis 1473 begegnet, in welch' letzterem Jahre er ge-

storben sein dürfte, da 1474 an seiner Stelle seine Frau Helena auftritt, die bis 1477 erwähnt wird. Stegmann vermuthet, daß Jakob identisch mit dem von Vischer angeführten Steinmeißel W. sei, der am Ulmer Münster beschäftigt war. Von einem Endres mit Frau Anna und Kindern lesen wir unter dem Jahre 1492 (Sebalder Seite), von einem Hans in Wöhrd 1495.

Alle diese Wolgemut's, abgesehen von dem einen Steinmeißel Jakob, sind wohl sicher nicht Künstler gewesen. Wie bereits oben gesagt wurde, hat v. Murr offenbar nur aus Interesse für Michel W. alle die Bürger angeführt, die den Namen Wolgemut trugen. Ausdrücklich als Maler bezeugt ist uns nun aber Valentein. K. Vischer verdankt man den Nachweis, daß dieser der Vater des Michel Wolgemut war. Zuerst findet man ihn 1461 auf der Lorenzer Seite, dann 1462 bis 1469 auf der Sebalder Seite. 1469 scheint er gestorben zu sein, da 1470 seine Frau Anna Valentin, Molerin, in den Listen auftritt. Bis 1480 erscheint ihr Name und zwar seit 1473 immer unmittelbar neben Michel Wolgemut. Den Beweis dafür, daß sie dessen Mutter war, schöpfte Vischer aus den Angaben zum Jahre 1474, wo unter Michel steht: Anna mater.

Michel Wolgemut, über den oben das Nähere zu vergleichen, wird zuerst 1473 in den Listen aufgeführt. 1473 heirathete er die Witwe des Hans Pleydenwurff: Barbara. Bis 1478 wohnten sie im Hause S. 496; in diesem Jahre kauften sie von Hans Gerstner das Haus S. 497. In zweiter Ehe war er mit einer Cristina verheirathet, die 1521, 1526 und 1530 erwähnt wird (Baader und Lochner) und nach Stegmann's Mittheilung 1550 gestorben ist (s. auch H. Bösch in den „Mitth. des Germ. Mus.", 1887, S. 24).

Von sonstigen Wolgemut's ist ferner zu erwähnen ein Maler Michel Wolgemut, der 1540 in Krems starb — vielleicht, wie Vischer annimmt, ein Sohn des älteren Michel. „Daß er aus Nürnberg stammte, leidet keinen Zweifel; denn seine Mutter, seine Schwester und sein Schwager lebten daselbst und baten den Rath, er möge sich bei der Stadt Krems verwenden, daß ihnen die Verlassenschaft ihres Sohnes und Bruders verabfolgt werde. Der Rath nahm sich der Sache an." (Baader.) Ein anderer Michel Wolgemut, Gesell unter der Vesten, starb nach dem Todtengeläutbuch im Germanischen Museum 1540 oder 1541 (H. Bösch in den „Mittheilungen des Germ. Mus." 1887, S. 27).

Ein Endres W. giebt 1545 sein Bürgerrecht auf. Nach Baader gehörte er zur Familie des Malers Michel — dagegen sagt Lochner: „eine hauptsächlich durch Endres W., dessen Herkunft aus Goslar stammte, vertretene Kaufmannsfamilie, hängt mit dem Maler nicht zusammen." Es bleibt also ungewiß, ob hier derselbe Endres gemeint, und ob ferner auch an den 1492 genannten Endres zu denken ist.

Ein Baumeister („Werkführer") Christoffel oder Christian W. ist um 1513 in Ueberlingen und Isny thätig (Vergl. Vischer nach A. Klemm, Württemb. Baumeister und Bildhauer, 1882, S. 159).

Sonstige bisher nachzuweisende Künstlerfamilien sind

die Prauns: Fritz P. gen. Loblich, Maler, 1416—80 erwähnt — sein Sohn Georg 1463. — Der Goldschmied Fritz 1413. — Franz Prawn, Maler, 1466. — Auch in Augsburg giebt es eine Künstlerfamilie Praun (Peter Praun 1483 und 1486 erwähnt, Hans P. 1511 und 1512). S. Vischer's Register in den „Studien zur Kunstgeschichte".

die Staudigel: Steinmeißel Hans 1380. — Maler Walter 1435.

die Has: Jordan, Maler, 1453—82. — Hans, Maler, 1455.

die Haller oder Heller: Hans, Maler, 1457—66. — Jeronimus 1484.

die Müllner: Ulrich, Maler, 1457—77. — Briefmaler Hanns 1479. — Kartenmaler Endres 1519. — (Ein Messingplater C. Müllner 1397). — Briefmaler Seitz 1496.

die Beheim: Ein Balier H. Beheim 1378. — Der Maler Hans 1464—80. — Der Baumeister Hans Beheim der Aeltere † 1538. — Der Baumeister Hans der Jüngere † 1535. — Der Baumeister Paul Beheim † 1561. — Der Erzgießer Sebald † 1534. — Der Maler Hans um 1531 und 1540. — Der Büchsenmacher Jorg [1519. — (Die Maler Bartel und Hans Sebald Beham).

die Beuerlein oder Peurl: Hans, Bildschnitzer und Maler 1461—1518. — Maler Linhart 1474. — Goldschmidt Seitz 1452.

die Seitz oder Setz: Maler Stephan 1363. — Maler Hanns 1483 und 1486.

die Sueß: Hans, Maler, † 1522. — Hanns † 1534 oder 1535. — Hans † 1545.

die Schürstab: Maler Leonhart 1489. — Maler N. 1513—19.

die Sporer: Goldschmied Andres 1421 und 1438. — Briefmaler Hans 1466 bis 1500. — Buchdrucker Hans in Erfurt 1545. — Buchdrucker Johannes Spörer in Erfurt 1498.

die Vinck: Goldschmied Fritz 1397 und 1413. — Formschneider Nikolaus 1472—82.

die Glockendon: Georg, Miniaturmaler, † 1515. — Miniaturmaler Nikolaus und Albrecht, seine Söhne.

die Markhart: Maler Thomann 1466. — Kartenmacher Jörg 1487.

die Rauhe: Bildschnitzer Ulrich 1382 und 1413. — Kartenmaler Jorg 1490.





VI.

Kurze Uebersicht der in diesem Buche behandelten Gemälde, geordnet nach den Meistern.

I.

Werke des 14. Jahrhunderts.

1. Die Wandbilder im Schloß zu Forchheim.
2. Das Altarwerk in S. Jakob.
3. Der Martha-Altar im Germanischen Museum (Nr. 4).
4. Die hl. Brigitte im Germanischen Museum (Nr. 5). Dazu gehörig
5. Die zwei Bildchen mit der Legende der Brigitte in der Sammlung zu Bamberg.
6. Altar mit Passionsszenen im Germanischen Museum.
7. Christus als Schmerzensmann und Maria. Heilsbronn. 1370. Stiftung des Arztes Mengot.
8. Madonna. 1365. Heilsbronn.
9. Fünf Darstellungen aus dem Leben Christi von einem Altar. Heilsbronn.
10. Christus als Schmerzensmann, vom Abt Friedrich von Hirzlach gestiftet, zwischen 1346 und 1361.

Uebergangswerke.

11. Epitaph des Paulus Stromer (gestorben 1406) in S. Lorenz.
12. Die Auferstehung Christi in der Liebfrauenkirche.
13. Epitaph der Klara Holzschuherin (gest. 1426) im Germanischen Museum (Nr. 86).

II.
Meister Berthold.

1. Der Imhof'sche Altar in S. Lorenz. Dazu gehörig
2. Christus im Grabe zwischen Maria und Johannes im Germanischen Museum (Nr. 88).
3. Die Deichsler'schen Altartafeln im Berliner Museum (Nr. 1207—10).
4. Der Bamberger Altar im Nationalmuseum zu München. 1429.
5. Der Altar in der Sakristei von S. Jakob zu Nürnberg.
6. Epitaph des Hans Glockengießer (gestorben 1433): der Tod der Maria. S. Lorenz.
7. Epitaph der Walpurg Prünsterin (gestorben 1434): die Geburt Christi. Germanisches Museum (Nr. 87).
8. Die Imhof'sche Madonna in S. Lorenz.
9. Gedenktafel der Gerhaus Ferin (gestorben 1443): Madonna mit Johannes dem Täufer. Nationalmuseum zu München.
10. Maria mit dem Kinde und der hl. Elisabeth. Nationalmuseum zu München.
11. Maria im Aehrenkleide. Nationalmuseum zu München.
12. Die hl. Margarethe und die hl. Rosa. Gemäldegallerie zu Augsburg.
13. Der Deokarusaltar in S. Lorenz zu Nürnberg. Wohl 1437.
14. Anna selbdritt, hl. Katharina und Bischof in S. Sebald.
15. Gedenktafel der Elspet Steffan Tetzlin (gestorben 1437) in der Aegidienkirche.
16. Altarstaffel: Christus und die zwölf Apostel. Germanisches Museum (Kirchenraum Nr. 409).
17. Hl. Barbara in der Sammlung des Konsul Weber zu Hamburg.
18. H. Ursula im Besitze des Major Göringer zu Augsburg.

Schule des Meisters Berthold.

1. Christus im Grabe zwischen Maria und Johannes. In S. Lorenz (Chor links).
2. Tod der Maria. Wiederholung von Nr. 6 oben. Nationalmuseum zu München.
3. Gedenktafel des Heinrich Gartner (gestorben 1437) in S. Lorenz.
4. Altärchen mit Passionsdarstellungen im Germanischen Museum (Nr. 6).
5. Die hl. Margarethe im Germanischen Museum (Nr. 89).
6. Christus auf dem Oelberg und die schlafenden Jünger, zwei kleine Bilder in der Sammlung zu Bamberg.
7. Christus und zwölf Apostel. München, Nationalmuseum.

Glasfenster.

I. Das erste Fenster l. im Chor von S. Lorenz. Einige Reste.
II. Das dritte Fenster l. ebendaselbst.
III. Die Wappen auf der Imhof'schen Empore in S. Lorenz.
IV. Das erste Fenster links hinter der Sakristei im Chore von S. Sebald.
V. Das zweite Fenster ebendaselbst.
VI. Das erste Fenster rechts hinter der Sakristei im Chore von S. Sebald.
VII. Das dritte Fenster ebendaselbst.
VIII. Reste von Glasmalereien in der Nagelkapelle des Domes von Bamberg.

Die Skulpturwerke Meister Berthold's.

a. Christus und die zwölf Apostel am Deokarusaltar in S. Lorenz.
b. Sechs Thonfiguren der Apostel im Germanischen Museum, vier andere in S. Jakob.
c. Die Krönung Mariä im Germanischen Museum (Nr. 672).
d. Der segnende Gottvater im Germanischen Museum (Nr. 635).
e. Das Standbild Karl's IV. im Museum zu Berlin.

Richtung.

d. Madonna. Holzstatue im Germanischen Museum (Nr. 67).
e. Der hl. Petrus an der S. Moritzkapelle.
f. Thonfiguren einer Gruppe der Anbetung der hl. drei Könige im Berliner Museum.

II a.

Der Meister von Wittingau.

1. Drei Tafeln, darstellend das Gebet in Gethsemane, die Auferstehung, die Kreuzigung und Heilige, im Rudolfinum zu Prag. Stammen aus Wittingau.
2. Madonna in der Stiftskirche zu Hohenfurt in Böhmen.
3. Madonna in S. Stephan zu Prag.
4. Altar mit dem Crucifixus aus dem Schloß Pähl bei Weilheim im Nationalmuseum zu München.

II b.

Der Meister der Przibram'schen hl. Familie.

1. Maria mit dem Kinde, Elisabeth und der kleine Johannes im Besitze des Fräulein Gabriele Przibram in Wien.

2. Der Bethlehemitische Kindermord und die Bestattung Mariä im Germanischen Museum (Nr. 83 und 84).
3. Zwei Bruchstücke eines Gemäldes: die Köpfe der Maria und des Johannes, in der Sammlung des Konsul Weber zu Hamburg (Nr. 360 und 361).

III.

Der Meister des Wolfgangsaltares.

1. Der Wolfgangsaltar in S. Lorenz.
2. Altar mit Passionsszenen in S. Lorenz. Das Mittelbild: Christus auf dem Oelberge in der fünften Kapelle rechts, die Flügel mit den Darstellungen des Abendmahles, Christus vor Pilatus, Geißelung und Dornenkrönung in der dritten Kapelle links.
3. Altar mit der Darstellung der Himmelfahrt der Maria, der Verkündigung und der Geburt Christi, von den Imhof's gestiftet. In der Gallerie zu Breslau (203, 205).
4. Gedenktafel des Anton Imhof (gestorben 1449) im Germanischen Museum (Nr. 406, Raum neben der Kirche).
5. Zwei Tafeln: die Heiligen Servatius und Georg. S. Lorenz in der Kapelle neben dem Wolfgangsaltar.
6. Gedenktafel des Friedrich Schon in S. Lorenz, darstellend die Geburt Christi mit den symbolischen Andeutungen der Jungfräulichkeit Maria's.
7. Der Katharinenaltar in der Pfarrkirche zu Schwabach.
8. Kleiner Altar mit dem Crucifixus und Szenen aus der Legende des hl. Veit ebendaselbst.
9. Zwei Tafeln: der hl. Christoph und die hl. Katharina ebendaselbst.

Nachahmung.

Gedenktafel des Ulrich Stark in S. Sebald, Wiederholung des Bildes 6.

IV.

Pfenning.

1. Der Tucher'sche Altar in der Frauenkirche.
2. Die Kreuzigung im Belvedere zu Wien (Nr. 1634).
3. Die Madonna mit den Cisterziensermönchen in der Kirche zu Heilsbronn.
4. Der Haller'sche Altar in S. Sebald (Pfeiler des Längsschiffes).
5. Christus als Schmerzensmann, Heinrich II, Kunigunde und Lorenz in der IV. Kapelle rechts in S. Lorenz.
6. Kleiner Altar mit Passionsszenen in St. Johannes.

7. Die Beschneidung Christi im Museum zu Aachen (Sammlung Weber).
?8. Portrait der Jakobäa, Gräfin von Holland, in der Ambraser Sammlung zu Wien (Nr. 66).

Glasgemälde:

I. Das vierte Fenster links im Chore von S. Lorenz.
II. Das zweite Fenster hinter der Sakristei links im Chore von S. Sebald.
III. Das dritte Fenster ebendaselbst.

Zeichnungen:

Der Tod der Maria in der Universitätssammlung zu Erlangen.

Schule.

1. Christus in der Kelter in der ersten Kapelle links in S. Lorenz.
2. Der Crucifixus zwischen Maria und Johannes im Germanischen Museum (Nr. 416).
3. Das jüngste Gericht ebendaselbst (Nr. 90).

V.

Der Meister des Altares in der Reglerkirche zu Erfurt.

1. Der Hauptaltar in der Reglerkirche zu Erfurt.
2. Kleiner Altar mit den Darstellungen des Abendmahls, der Mannahlese, der Anbetung der hl. drei Könige, einem Martyrium und den 14 Nothhelfern im Germanischen Museum (Raum neben der Kirche).
3. Die Dornenkrönung und die Kreuztragung, sowie die Staffelbilder an dem sonst von Wolgemut ausgeführten Altar in Zwickau.
?4. Ecce homo. Tafel in der Sakristei der Kirche in Zwickau.

VI.

Der Breslauer Meister von 1447.

1. Der Altar der hl. Barbara. Museum der schlesischen Alterthümer zu Breslau.
2. Das Schweißtuch der hl. Veronika, ebendaselbst.
3. Maria mit dem Kinde und Engel, ebendaselbst.
4. Die Wandmalereien, darstellend das Martyrium der Zehntausend und die Legende der hl. Ursula, auf der linken Seite des Chores im Dom zu Breslau.
5. Das Altarwerk des Petrus von Wartenberg im Dom zu Breslau, rechte Seite des Chores. 1468.

VII.

Die Kreuzigung in der Frauenkirche zu München.

VIII.

Hans Pleydenwurff.

1. Die Kreuzigung Christi in der Pinakothek zu München Nr. 233.
2. Die Schönborn'sche Kreuzigung im Germanischen Museum Nr. 116.
3. Altarwerk. Zwei Tafeln mit der Anbetung der hl. drei Könige und die Maria aus der Verkündigung im Germanischen Museum (Nr. 97 und 98). Zwei andere mit der Anbetung der Hirten und dem Verkündigungsengel im Münchener Nationalmuseum.
4. Portrait des Kanonikus Schönborn im Germanischen Museum Nr. 109.
5. Der Landauer'sche Altar. Der eine Flügel mit der Vermählung der hl. Katharina und der Geburt Christi in der Pinakothek zu München Nr. 234, der andere mit der Kreuzigung und Auferstehung in der Gallerie zu Augsburg Nr. 43 und 42.
6. Der Altar der Elisabethkirche zu Breslau. Erhaltene Bruchstücke des Mittelbildes: die Darstellung im Tempel in der Gallerie zu Breslau, Bruchstück der Kreuzigung ebendaselbst, Bruchstück der Anbetung der hl. drei Könige im Museum schlesischer Alterthümer zu Breslau, die Kreuzabnahme in der Permanenten Gemäldeausstellung von Rupprecht's Nachfolger (Brienner Straße 8) zu München.
7. Kleiner Altar in S. Lorenz zu Nürnberg, an zwei Pfeilern des Chores getrennt angebracht; Mittelbild: die Anbetung der hl. drei Könige und Flügel mit „Verkündigung", „Geburt Christi", „Flucht nach Egypten" und „Bethlehemitischer Kindermord".
8. Zwei Tafeln: der hl. Dominikus und der hl. Thomas von Aquino im Germanischen Museum Nr. 121. 122.
9. Die Verlobung der hl. Katharina mit den Heiligen Egidius und Bartholomäus im Germanischen Museum Nr. 96 (genannt Herlen).
10. Joachim und Anna vor der goldenen Pforte. Gallerie zu Rovigo in Italien.

Glasfenster:

I. Das erste Fenster links im Chore von S. Lorenz. Reste erhalten. 1456.
II. Das fünfte rechts ebendaselbst. Von Künhofer gestiftet (gest. 1452).
III. Das Volkamer'sche Fenster in S. Sebald, das dritte rechts im Chore.

IX.

Der Meister des Löffelholz'schen Altares.

1. Der Löffelholz'sche Altar im Westchor von S. Sebald. (Kunigunde Löffelhölz starb 1453.)
2. Der Katharinenaltar in S. Lorenz. Sechs Tafeln mit Darstellungen der Legende der hl. Katharina.
3. Die Verlobung der hl. Katharina in Gegenwart der hl. Barbara, in der dritten Kapelle links in S. Lorenz.

X.

Michel Wolgemut.

1. Der Hofer Altar. Vier Tafeln mit dem „Gebet in Gethsemane“, der „Kreuzigung“, der „Kreuzabnahme“ und der „Auferstehung“ in der Pinakothek zu München Nr. 229—232. 1465.
2. Der Altar in der Marienkirche zu Zwickau. 1479.
3. Die Gemälde an der Staffel des Hauptaltares in der Pfarrkirche zu Schwabach. 1507.
4. Der Altar in der Stadtkirche zu Crailsheim.
5. Der Haller'sche Altar in der Kapelle zum hl. Kreuz zu Nürnberg.
6. Der Altar in der Stadtkirche zu Hersbruck.
7. Der Tod der Maria im Germanischen Museum Nr. 120. 1487.
8. Zwei Bischöfe ebendaselbst Nr. 104.
9. Die hl. Anna selbdritt, ebendaselbst (in der Kirche) Nr. 413.
10. Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes ebendaselbst. Nr. 430.
11. Das jüngste Gericht ebendaselbst Nr. 411. Werkstatt.
12. Die Messe des hl. Gregor in S. Lorenz, vierte Kapelle links. 1473.
13. Christus als Schmerzensmann zwischen Philippus und Jakobus, ebendaselbst. 1488?
14. Zwei Tafeln mit je vier Aposteln, die eine in S. Lorenz, erste Kapelle links, die andere in der Frauenkirche. Werkstatt.
15. Drei Bischöfe in der siebenten Kapelle links in S. Lorenz.
16. Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes am Eingang des Chores links ebendaselbst.
17. Die „Himmelfahrt Christi“ auf der rechten Seite des Chores ebendaselbst.
18. Altarflügel mit knieenden Leuten ebendaselbst.

19. Die Beweinung Christi ebendaselbst.
20. Der Katharinenaltar in der vierten Kapelle rechts ebendaselbst.
21. Vier Altarflügel in S. Jakob. Die hl. Helena und der hl. Christoph von Wolgemut selbst, Elisabeth und Anna selbdritt aus der Werkstatt? (stark übermalt.)

? 22. Der Tod der Maria in der Tetzelkapelle in der Aegidienkirche 1496.
23. Kleiner Altar mit den Heiligen Wenzel, Martin, Barbara und Elisabeth auf der Burg.
24. Kleiner Altar mit der Legende des hl. Kreuzes in der Pfarrkirche zu Schwabach. Werkstatt.

Glasgemälde:

I. Glasfenster im Chor von S. Jakob. 1497.
II. Das Fenster in der Mitte des Chores von S. Lorenz.
III. Die oberen Theile des dritten Fensters rechts im Chore von S. Lorenz.
IV. Das Glasfenster von 1498 in der S. Johanneskirche.

Werkstattbilder:

1. Der Petersaltar im Chor von S. Sebald. 1487.
2. Der Altar mit der Legende der Maria in der Burg.
3. Das Rosenkranzbild von 1502 in S. Lorenz.
4. Die Krell'sche Tafel im Germanischen Museum. Nr. 125.

Holzschnitte:

1. Illustrationen vom Schatzbehalter. 1491.
2. Illustrationen der Schedel'schen Weltchronik.

Zeichnungen:

Der „Gottvater" von 1490, im British Museum.

Die Zeichnungen in Erlangen, Berlin, Wien, Pest, Paris, London, Basel sind noch nicht kritisch gesichtet.

XI.
Wilhelm Pleydenwurff.

1. Der Peringsdörffer Altar im Germanischen Museum Nr. 112—115, 123, 124. 1487.
2. Der Rochusaltar in S. Lorenz Nr. 7.
3. Das Portrait des Konrad Imhof in der Rochuskapelle. 1486.
4. Die Geburt Mariä im Nationalmuseum zu München, 5. Saal.
5. Das Gebet Christi in Gethsemane im Germanischen Museum Nr. 111.
6. Das Doppelbildniß im Amalienstift zu Dessau. 1475.

Glasfenster:

I. Das Knorr'sche Fenster, das fünfte links im Chore von S. Lorenz. 1476.
II. Das Volkamer'sche Fenster, das vierte rechts ebendaselbst.

Richtung:

1. Die Verklärung Christi im Chore von S. Lorenz links.

Holzschnitte:

1. Ein Theil der Illustrationen des Schatzbehalters.
2. Ein Theil der Illustrationen der Schedel'schen Weltchronik.

Werke von schwächeren Nachahmern:

1. Die Messe Gregor's im Germanischen Museum Nr. 131.
2. Die Heiligen Apollonia und Barbara ebendaselbst Nr. 106 und 107.
3. Der Bethlehemitische Kindermord und Johannes auf Patmos in der Pfarrkirche zu Schwabach.
4. Der Sebastiansaltar ebendaselbst.

XII.

Der Meister R. F.

1. Vier Tafeln mit der Legende des hl. Veit, ursprünglich an dem Peringsdörffer Altar. Zwei in S. Lorenz, zwei im Germanischen Museum Nr. 126 und 127.
2. Der jetzt in seine Theile zerlegte Hochaltar der Pfarrkirche zu Forchheim.

XIII.

1. Der Krell'sche Altar, in der Mitte des Chores von S. Lorenz. 1483. Dazu gehörig die beiden Flügel: Barbara und Bartholomäus in der fünften Kapelle links von S. Lorenz.
2. Der hl. Jakobus im Germanischen Museum (Kirche) Nr. 423.

XIV.

Der Auszug der Apostel in der Pinakothek zu München Nr. 235.

XV.

Das Gebet in Gethsemane in der Gallerie zu Darmstadt.

XVI.

Die Kreuzigung aus Ebern im Germanischen Museum Nr. 117.

XVII.

Die Kreuztragung von 1495 in S. Sebald.

XVIII.

Jakob Elsner.

1. Männliches Portrait in der Gallerie zu Augsburg Nr. 670.
2. Kleines Altärchen mit Wappen und Portrait des Konrad Imhof im Nationalmuseum zu München.

XIX.
Der Meister der Rathhausbilder in Goslar.

1. Die Gemälde im Rathhaus zu Goslar. 1500.
2. Altar in der Gallerie zu Braunschweig Nr. 33. 1506. Dem Hans Raphon fälschlich zugeschrieben.
3. Der Hochaltar in der Predigerkirche zu Erfurt.

XX.
Die Bilder in Bamberg.

1. Der Volkamer'sche Altar. Nr. 21—23.
2. Der Abschied der Apostel.
3. Der Crucifixus mit Heiligen. Nr. 2.
4. Der Tod der Maria. Nr. 19.
5. Die Predigt des Johannes Kapistranus. Nr. 1.
6. Der Klarenaltar.

XXI.
Portraits.

1. Das Doppelbildniß von 1479 im Nationalmuseum zu München.
2. Die Ursula Tucher. 1478. In der Gallerie zu Kassel (Nr. 2).
3. Aelterer Mann im Germanischen Museum Nr. 108.
4. Jüngling ebendaselbst Nr. 91.
5. Jüngling ebendaselbst Nr. 110.
6. Doppelbildniß eines Mannes und einer Frau von 1501 im IX. Saale des Nationalmuseums zu München.
7. Jüngling in der Akademie zu Wien Nr. 571.
8. Männliches Portrait im Besitze von Mrs. Louis Jay in Frankfurt a. M.
9. Männliches Portrait im Besitze des Grafen Kageneck. 1483.

XXII.
Der Meister des Heilsbronner Altarwerkes.

1. Der Hochaltar in Heilsbronn.
2. Die hl. Sippe von 1504 rechts im Chore von S. Lorenz.
3. Die Auffindung des hl. Kreuzes im Germanischen Museum (Nr. 200).
4. Der Altar mit der Anbetung der hl. drei Könige, links im Chore der Kirche von Heilsbronn.

5. Der Altar mit den Figuren der hl. Barbara und Katharina im linken Seitenschiff ebendaselbst. 1513.
6. Die Beweinung Christi und die Kreuzigung, zwei Tafeln im rechten Seitenschiff ebendaselbst.

Verwandt.

7. Zwei Altarflügel: Johannes der Täufer und Antonius in der Pfarrkirche zu Schwabach.

XXIII.

Der Meister des Schwabacher Altares.

1. Der Hochaltar in Schwabach. Alle Bilder mit Ausnahme derjenigen an der Staffel. 1506 und 1507.
2. Die Heiligen Katharina und Barbara in der Pfarrkirche zu Schwabach.
3. Altar mit dem Abschied der Apostel ebendaselbst.
4. Marienaltar im rechten Seitenschiffe der Kirche zu Heilsbronn.
5. Zwei Tafeln im Germanischen Museum (Kirche, ohne Nummer): Die Geburt Christi und die Heimsuchung.

Verwandt.

6. Die hl. Brigitta im Germanischen Museum (Nr. 129).

XXIV.

Die Bilder aus der Marienlegende in der Gallerie zu Dresden (Nr. 1875 bis 1881).





VII.

Verzeichniß der Gemälde, geordnet nach den Orten der Aufbewahrung.

I.

Nürnberg.

A. In der Aegidienkirche.

1. Die Anbetung der hl. drei Könige. Gedenktafel der Frau Benigna hermbrand ßingelin († 1463). In der Wolfgangskapelle. Vielleicht Hans Pleydenwurff. Ganz übermalt. S. 116.
2. Christus im Grabe, Engel und Stifter. Gedenktafel des Konrad Zingl († 1447). Ebendaselbst. Vielleicht Pfenning. Total übermalt.
3. Christus am Kreuz, Maria und Johannes. In der Eucharius-kapelle. 15. Jahrhundert. Stil nicht mehr zu bestimmen.
4. Der Katharinenaltar. Gemälde auf den Flügeln. Ebendaselbst. 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts.
5. Maria mit dem Kinde und Engeln. Gedenktafel der Frau Elspet Steffan Tetzel († 1437). In der Tetzelkapelle. Ganz übermalt. Stil des Meisters Berthold. S. 35. 45.
6. Der Tod der Maria. Gedenktafel der Frau Margarete Hans Tetzel († 1496). Ebendaselbst. Ganz übermalt. Richtung Wolgemut's. S. 148.
7. Die Geburt Christi. Gedenktafel der Frau Margarethe Linhart Tetzel († 1476) und Linhart Tetzel's († 1480). Ebendaselbst. Ganz übermalt.
8. Die Verkündigung. Gedenktafel der Frau Margarethe Georg Tetzel († 1450). Ebendaselbst. Ganz übermalt.
9. Christus am Kreuz, Maria und Johannes. Gedenktafel der Frau Anna Kunz Mendel († 1406). Ebendaselbst. Ganz übermalt.
10. Schutzmantelbild. Gedenktafel der Frau Anna Georg Tetzel († 1442). Ebendaselbst. Ganz übermalt.

11. Der Tod der Maria. Gedenktafel der Frau Anna Hans Tetzel († 1448). Ganz übermalt.

Glasgemälde: Ein Fenster mit Stifterfiguren, I. Hälfte des 15. Jahrhunderts. Richtung Pfenning's. — Fenster mit Madonna, Gottvater, Maria, Christus. Anfang des 16. Jahrhunderts.

B. In der Frauenkirche.

12. Der Tucher'sche Altar. Pfenning. S. 57—63. 66. 71. 77. 84. 130. 214. 234.
13. Vier Apostel. Zwei kleine Altarflügel. Wolgemut's Werkstatt. Gehören zu Nr. 23 in der Lorenzkirche. S. 148.
14. Die Auferstehung Christi. An einem Pfeiler. Anfang des 15. Jahrhunderts. Vielleicht von demselben, der Nr. 58 in S. Lorenz gemacht hat. S. 15.

C. In der Jakobskirche.

15. Hochaltar. 14. Jahrhundert. Ganz übermalt. S. 11.
16. Altar in der Sakristei. Maria mit Kind und Heilige. Meister Berthold. S. 28 f. 38.
17. Die Heiligen Helena, Christoph, Elisabeth, Anna selbdritt. Vier Altarflügel. Wolgemut. Die letzteren beiden übermalt. S. 148.

Glasgemälde: Fenster rechts im Chore nach Zeichnung Wolgemut's 1497. — Die wenigen Reste in dem mittleren Fenster und dem links aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts.

D. In der Johanniskapelle.

18. Die Passion Christi. Kleiner Altar. Pfenning. S. 71 f. 64. 77.

E. In der Kapelle zum hl. Kreuz.

19. Der Hochaltar. Von Michel Wolgemut. S. 141—144. 160.
20. Maria mit dem Kind und Engel. Scheint ein Bild aus dem 15. Jahrhundert zu sein, das im 16. übermalt wurde.

F. In der Lorenzkirche.

Wir beginnen die Wanderung im Linken Seitenschiff.

I. Kapelle.

21. Christus in der Kelter. Rohes Werk der Schule Pfenning's. S. 23. 78.
22. Nr. 12. Legende des hl. Veit. Meister R. F. 1487. S. 170 f.
23. Vier Apostel. Zwei Flügel aus der Werkstatt Wolgemut's. Gehören zu Nr. 13 in der Frauenkirche. S. 147.

Imhof-Empore.

24. Der Imhof'sche Altar. Meister Berthold. S. 19—24. 38. 57.

IV. Kapelle.

25. Nr. 13. Die Messe Gregor's. Michel Wolgemut. S. 147.
26. Drei Tafeln mit der Legende der hl. Katharina. Kleiner Führer Nr. 14. Meister des Löffelholzaltares. Gehören mit Nr. 32 zusammen. S. 120.
27. Nr. 15. Christus zwischen Jakobus und Philippus. Gestiftet vom Vikarius Spengler († 1488). Wolgemut. S. 147.

V. Kapelle.

28. Passionsszenen. Zwei Flügel, gehörig zum Mittelbilde hier Nr. 57. Vom Meister des Wolfgangsaltares. S. 50 f. 52.
29. Verlobung der hl. Katharina und Barbara. Meister des Löffelholz'schen Altares. S. 120.
30. Der hl. Bartholomäus und die hl. Barbara. Zu Nr. 43 gehörig. Meister des Bartholomäusaltares. S. 190.

VI. Kapelle.

31. Nr. 16. Die Imhof'sche Madonna. Meister Berthold. 1446. S. 31 f. 23. 45. 52.
32. Drei Szenen aus der Legende der Katharina. Zu Nr. 26 gehörig. Meister des Löffelholz'schen Altares.
33. Allegorie auf die Geburt Christi. Vom Meister des Wolfgangsaltares. S. 53.

VII. Kapelle.

34. Drei hl. Bischöfe. Von Wolgemut. S. 147.
35. Der hl. Georg und der hl. Servatius. Vom Meister des Wolfgangsaltares. Theile dieses Altares? S. 53.
36. Der Wolfgangsaltar. Vom Meister des Wolfgangsaltares. S. 50. 52.

Im Chor von links aus angefangen:

37. Der Deokarusaltar. Vom Meister Berthold. S. 33 f. 23. 38. 41.
38. Kleiner Führer Nr. 18. Szene aus der Veitlegende. Vom Meister R. F. S. 170 f.
39. Christus am Kreuz zwischen Maria und Johannes. Von Wolgemut. S. 147.
40. Rosenkranzbild. Gedenktafel der Frau Anna Nikolaus Paumgartnerin († 1502). Schule Wolgemut's. S. 152.
41. Christus als Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes. Schule des Meister Berthold. S. 23. 35.
42. Die Verklärung Christi. Richtung des W. Pleydenwurff. S. 178.

In der Kapelle in der Mitte hinten:

43. Altar mit Madonna und den Heiligen Bartholomäus und Bar-

bara. Vom Meister des Bartholomänsaltares. Dazu gehörig Nr. 30. S. 189.

Rechte Seite des Chorumganges:

44. Die hl. Sippe. Gedenktafel für Johannes Löffelholz († 1504). Vom Meister des Heilsbronner Hochaltares. S. 216.
45. Nr. 4. Knieende Männer. Flügel eines Altares. Von Wolgemut. S. 105. 148.
46. Nr. 2. Die Beweinung Christi. Von Wolgemut. S. 105. 148.
47. Nr. 3. Die Himmelfahrt Christi. Von Wolgemut. S. 105. 148.

In der Mitte des Chores:

48. Altar. Führer Nr. 20. Die Anbetung der hl. drei Könige. Auf den Flügeln: die Geburt, Verkündigung, Flucht nach Egypten und der Kindermord. Von Hans Pleydenwurff. S. 115.

Im rechten Seitenschiff:

I. Kapelle.

49. Die Anbetung der hl. drei Könige. Gedenktafel für Hans Schmidmayer († 1476). Kopie nach Dürer'scher Komposition.

II. Kapelle.

50. Nr. 11. Der Tod der Maria. Vom Meister Berthold. S. 23. 31.
51. Tod der Maria. Derbe Nachahmung des Meisters Berthold.

IV. Kapelle.

52. Nr. 10. Der Martha-Altar. Von einem unbekannten tüchtigen Meister der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts.

V. Kapelle.

53. Christus, Heinrich II., Kunigunde, Laurentius. Von Pfenning. S. 70 f. 77.
54. Der Katharinenaltar. Von Wolgemut. S. 105. 148. 160.

VI. Kapelle.

55. Maria mit Kind, Bartholomäus und Barbara. Gedenktafel für Heinrich Gärtner († 1437). Schule des Meister Berthold. S. 36.

VII. Kapelle.

56. Enthauptung dreier Heiliger. Rohe Nachahmung W. Pleydenwurff's.
57. Christus in Gethsemane. Vom Meister des Wolfgangs-altares. Dazu gehörig Nr. 28. S. 50 f. 52.
58. Christus in Glorie. Gedenktafel des Paulus Stromer († 1406). Von einem Meister der Uebergangszeit von der Kunst des 14. zu der des 15. Jahrhunderts. Von demselben vielleicht Nr. 14. S. 15. 23.

59. Nr. 7. Der Rochusaltar. Von Wilhelm Pleydenwurff. S. 175. 177.

G. In der Rochuskapelle.

60. Portrait des Konrad Imhof 1487. Von Wilhelm Pleydenwurff. S. 176. 185. 195. 207.

H. In der Sebaldskirche.

Im Westchor:

61. Der Löffelholz'sche Altar. S. 118 f. 189.
62. Drei Bilder: die Verkündigung, die Geißelung und Dornenkrönung. Ganz übermalt. Ursprünglich vielleicht im Stile Pfenning's.

Im Längshause.

63. Die Allegorie auf die Geburt Christi. Gestiftet von Ulrich Stark († 1478). Kopie Nr. 33, aber künstlerisch unbedeutend. S. 53.
64. Der Haller'sche Altar. Von Pfenning. S. 64. 69. 77.

Im Chor:

65. Die Kreuztragung von 1485. Von einem unbekannten Meister der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. S. 144. 193. 204.
66. Die hl. Anna selbdritt zwischen Katharina und Nikolaus. Von Meister Berthold. Uebermalt. S. 34.
67. Die Geburt Christi. Von Pfenning. S. 69.
68. Der Petrusaltar. Schule Wolgemut's. S. 151.
69. Fresken: das Abendmahl und das Gebet in Gethsemane. Zum Gedächtniß des Hans Stark († 1423). Bis zur Unkenntlichkeit des Stiles übermalt.
70. Verkündigung. Von einem Meister des Ueberganges, Anfang des 16. Jahrhunderts.

Glasgemälde im Chor:

Links das erste und zweite: Richtung Berthold's, das vierte und fünfte: Richtung Pfenning's, das sechste: Richtung Berthold's, das siebente: Richtung Pfenning's. Rechts das erste: Berthold's Richtung, das zweite aus dem 16. Jahrhundert, das dritte: Richtung des Hans Pleydenwurff, das vierte: Berthold's Richtung, das fünfte: Richtung Pfennings, das sechste: Richtung Berthold's. S. 37. 74.

I. In der Sammlung der Burg.

71. Altar mit den Heiligen Martin und Wenzel. Von Wolgemut. S. 149. 160.

72. Altar mit den Heiligen Heinrich und Kunigunde. Schule Wolgemut's. Anfang des 16. Jahrhunderts. Nicht bedeutend.

K. Im Germanischen Museum.

73. Kleiner Altar der hl. Martha. Nr. 4. Von einem Meister des 14. Jahrhunderts. S. 12.
74. Die hl. Brigitte. Nr. 5. Von einem Meister des 15. Jahrhunderts. Dazu gehörig 119. S. 13.
75. Altärchen mit der Passion Christi. Nr. 6. Unbedeutend. Schule des Meisters Berthold. S. 36.
76. Zwei Tafeln: der Bethlehemitische Kindermord und die Bestattung Mariens. Nr. 83 und 84. Von dem Meister der hl. Familie bei Fräulein von Przibram in Wien. S. 43. 46.
77. Das Holzschuher'sche Epitaphium (1426). Nr. 86. Von einem unbedeutenden Zeitgenossen Berthold's. S. 15.
78. Die Geburt Christi. Gedenktafel der Walpurg Prünsterin († 1434). Nr. 87. Von Meister Berthold. S. 24. 31. 53.
79. Christus als Schmerzensmann zwischen Maria und Johannes. Nr. 88. Vom Meister Berthold. Gehörte zum Imhof'schen Altare in S. Lorenz. Nr. 24. S. 19. 20.
80. Die hl. Margarethe. Nr. 89. Schule des Meisters Berthold. S. 36.
81. Das jüngste Gericht. Nr. 90. Schule Pfenning's. S. 78.
82. Bildniß eines Jünglings. Nr. 91. Meister der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. S. 208.
83. Die Vermählung der hl. Katharina. Genannt: Herlen Nr. 96. Von Hans Pleydenwurff. S. 116.
84. Flügel eines Altarwerkes: die Anbetung der hl. drei Könige, Rückseite: Maria aus der Verkündigung. Genannt Schule des Herlen. Nr. 97, 98. Von Hans Pleydenwurff. Dazu gehörig 178 im Münchener Nationalmuseum. S. 108.
85. Der hl. Ambrosius und Augustinus. Nr. 104. Von Wolgemut. S. 147.
86. Christus als Schmerzensmann zwischen Heiligen. Nr. 105. Schwache Arbeit aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts.
87. Die Heiligen Barbara und Apollonia. Nr. 107. Richtung des Wilhelm Pleydenwurff. S. 186.
88. Portrait eines älteren Mannes. Gen. Wolgemut. Nr. 108. Von einem Meister der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. S. 208.
89. Portrait des Kanonikus Schönborn. Genannt Wolgemut. Nr. 109. Von Hans Pleydenwurff. S. 109. 207.

90. Portrait eines jungen Mannes. Nr. 110. Im Stile der Jugendarbeiten Dürer's. S. 208.
91. Das Gebet in Gethsemane. Nr. 111. Genannt Wolgemut. Von Wilhelm Pleydenwurff. S. 176.
92. Der Peringsdörffer Altar. Nr. 112—115. Von Wilhelm Pleydenwurff. S. 163—175. 54. 105. 126. 179. 182. 185. 186. 214.
93. Die Schönborn'sche Kreuzigung. Nr. 116. Genannt Wolgemut. Von Hans Pleydenwurff. S. 108.
94. Die Kreuzigung aus Ebern. Nr. 117. Von einem sonst unbekannten Meister. S. 192.
95. Der Tod Maria's. Gedenktafel der Margarethe Hallerin († 1487). Nr. 120. Von Wolgemut. S. 146. 184.
96. Die Heiligen Dominikus und Thomas von Aquino. Genannt Werkstätte Wolgemut's. Nr. 121, 122. Von Hans Pleydenwurff. S. 116.
97. Die Heiligen Kosmas und Damianus, Magdalena und Lucia. Genannt Werkstätte Wolgemut's. Nr. 123, 124. Staffel des Peringsdörffer Altares. Nr. 92. Schule des Wilhelm Pleydenwurff. S. 163—175.
98. Maria mit dem Kinde und Heilige. Nr. 125. Schule Wolgemut's. S. 152.
99. Legende des hl. Veit. Nr. 126, 127. Zum Peringsdörffer Altar gehörig. Nr. 92. Meister R. F. S. 163—175.
100. Die hl. Brigitte. Nr. 129. Richtung des Meisters des Schwabacher Altares. S. 226.
101. Die hl. Brigitte. Nr. 130. Ganz übermalt. Der Meister nicht näher zu bestimmen.
102. Die Messe Gregor's. 1493. Nr. 131. Schule Wilhelm Pleydenwurff's. S. 186.
103. Die Auffindung des Kreuzes. Genannt: Hans von Kulmbach. Nr. 200. Vom Meister des Heilsbronner Altares. S. 216.
104. Die Heiligen Barbara und Johannes Evangelista. Nr. 244, 245. Genannt: Sebastian Daig. Dem Meister des Schwabacher Altares verwandt.
105. Die Krönung Mariä. Genannt: Art des Sebastian Daig. Nr. 250. Dem Meister der Dresdener Bilder verwandt.
106. Gedenktafel des Anton Christian Imhof († 1449). Nr. 406. Vom Meister des Wolfgangsaltares. S. 51.
107. Christus und die zwölf Apostel. Predella. Nr. 409. Vom Meister Berthold. S. 35.

108. Die hl. Anna selbdritt. Nr. 413. Von Wolgemut. S. 147.
109. Christus am Kreuze, Maria und Johannes. Nr. 416. Schule Pfenning's. S. 78.
110. Christus am Kreuz, Maria und Johannes. Nr. 430. Von Wolgemut. S. 147.
111. Altar aus dem 14. Jahrhundert mit Passionsszenen. (Nicht im Gemäldekatalog angeführt, trägt Nr. 756.) Im Raum neben der Kirche. S. 13.
112. Kleiner Altar. Schule des Hans Pleydenwurff. (Nicht im Katalog, Nr. 757.) Ebendaselbst.
113. Die Messe Gregor's. Schule Pfenning's. (Nicht im Katalog, Nr. 769.) Ebendaselbst.
114. Altar mit der Anbetung der drei Könige, den vierzehn Nothhelfern. Ohne Nummer. Ebendaselbst. Von dem Meister des Altares in der Reglerkirche zu Erfurt. S. 81.

II.

Außerhalb Nürnbergs.

Aachen.

Gemäldegallerie:

115. Die Beschneidung Christi. Von Pfenning. Unter den von Frau Weber hinterlassenen Bildern. S. 72. 77.

Augsburg.

Gemäldegallerie:

116. Die hl. Margarethe und die hl. Rosa. Im II. Kabinet. Von Meister Berthold. S. 33.
117. Die Kreuzigung und die Auferstehung Christi. Nr. 42, 43. Von Hans Pleydenwurff. Gehören zu 167. S. 109 f. 111.
118. Portrait des Peter Kethler. 1499. Von Jakob Elsner. Nr. 670. S. 194.
118a. Die hl. Ursula von Berthold, im Besitze des Major Göringer. S. 35.

Bamberg.

Städtische Gemäldesammlung:

119. Zwei Darstellungen der Legende der hl. Brigitte. Zu Nr. 74 im Germanischen Museum gehörig. 14. Jahrhundert. S. 13.
120. Das Gebet in Gethsemane. Nr. 32. Schule Meister Berthold's. S. 36.

121. Die Predigt des Johannes Kapistranus. Nr. 1. Unter dem Einflusse von Pleydenwurff und Michel Wolgemut. S. 203.
122. Der Klarenaltar. Nr. 11—18. Von Hans Wolf. S. 204 f.
123. Christus am Kreuz und Heilige. Nr. 2. Schule des Hans Pleydenwurff. S. 203.
124. Altarwerk der Volkamer. Nr. 21—23. Späte Schule Wolgemut's. S. 203.
125. Der Abschied der Apostel. Ohne Nummer. Ungeschickter Nachahmer Wolgemut's. S. 203.
126. Der Tod der Maria. Nr. 19. Genannt: Herlen. Wolgemut's Schule. S. 203.

Dom:

Sechs Bruchstücke von Glasfenstern im Stile des Meisters Berthold in der Nagelkapelle. S. 37.

Berlin.

Königliche Gemäldegallerie:

127. Der Deichsler'sche Altar. Nr. 1207—1210. Vom Meister Berthold. S. 24 ff. 23. 38. 46.

Braunschweig.

Gemäldegallerie:

128. Altar. Dem Hans Raphon zugeschrieben. Nr. 33. 1506. Von dem Meister der Gemälde in Goslar. S. 201.

Breslau.

Gemäldegallerie:

129. Altar mit der Himmelfahrt Mariä. Stiftung der Imhof. Nr. 203, 205. Vom Meister des Wolfgangsaltares. S. 50 f. 52. 65.
130. Bruchstück der Darstellung im Tempel und der Kreuzigung von dem Hochaltar der Elisabethkirche, zusammengehörig mit 131 und 184 (in München). Von Hans Pleydenwurff. S. 111 f.

Museum schlesischer Alterthümer:

131. Bruchstücke einer Anbetung der hl. drei Könige (Maria mit dem Kinde). Von dem Hochaltar der Elisabethkirche. Von Hans Pleydenwurff. Zu 130 und 184 gehörig. S. 111 f.
132. Der Barbaraaltar von 1447. Nr. 9789. Von dem Breslauer Meister von 1447. S. 83 ff.
133. Das Bildniß der hl. Veronika. Nr. 332. Von dem Breslauer Meister von 1447. S. 90.

134. Maria mit dem Kinde und Engeln. Nr. 9973. Von dem Breslauer Meister von 1447. S. 90.

Dom:

135. Fresken in der linken Seite des Chorumganges, die Marter der Zehntausend und der hl. Ursula. Von dem Breslauer Meister von 1447. S. 90.

136. Der Altar des Petrus von Wartenberg im Chorumgang rechts. 1468. Von dem Breslauer Meister von 1447. S. 90 f.

Cassel.

Gemäldegallerie:

137. Bildniß der Ursula Tucherin. Nr. 2. Meister um die zweite Hälfte des 15. Jahrhunderts. S. 207.

Chemnitz.

Alterthumsverein:

Die hier aufbewahrten großen Altarflügel werden ganz irrthümlich Wolgemut zugeschrieben.

Crailsheim.

Pfarrkirche:

138. Der Hochaltar. Von Wolgemut. S. 140 f.

Darmstadt.

Gemäldegallerie:

139. Das Gebet in Gethsemane. S. 192.

Dessau.

Amalienstift:

140. Doppelbildniß eines Mannes und einer Frau von 1475. Von Wilhelm Pleydenwurff. S. 176. 207.

Dresden.

Gemäldegallerie:

141. Die sieben Darstellungen aus der Geschichte Christi. Nr. 1875—1881. Von Hans Schäuffelein? S. 226 f.

Erfurt.

Predigerkirche:

142. Der Hochaltar. Von dem Meister von Goslar. S. 201.

Reglerkirche:

143. Der Hochaltar. Von dem hiernach benannten Schüler Pfenning's. S. 79 ff.

Erlangen.

Universitätsbibliothek:

144. Hans Trautt: Zeichnung des hl. Sebastian. S. 103. 179. 180. 183.
145. Tod der Maria. Zeichnung von Pfenning. S. 74.

Zeichnungen von Wolgemut und dessen Schule. S. 157.

Florenz.

Uffizien:

Ein männliches Portrait in der Gallerie Ferroni wird nach Vischer von Bayersdorffer für ein Gemälde Wolgemut's gehalten, was ich nicht annehmen kann. Mir scheint es gar nicht Nürnbergische Arbeit.

Forchheim.

Pfarrkirche:

146. Die Tafeln des ehemaligen Hochaltares. Von Meister R. F. S. 186 f.

Schloß:

147. Fresken aus dem 14. Jahrhundert. S. 10.

Frankfurt a. Main.

Bei Frau Louis Jay:

147a. Männliches Porträt. S. 208.

Goslar.

Rathhaus:

148. Gemälde im oberen Rathszimmer. Angeblich von Wolgemut, aber vielmehr von einem Schüler. S. 196—201. 246—257. 125. 126.

Hamburg.

Sammlung des Konsul Weber:

149. Brustbild der hl. Barbara. Vom Meister Berthold. S. 35.
150. Köpfe des Johannes und der Maria. Nr. 360 und 361. Von dem Meister der hl. Familie bei Fräulein Przibram in Wien. S. 47.

Heilsbronn.

Kirche:

151. Hauptaltar. Von dem danach benannten Meister. S. 213—216. 186.
152. Altar am Ende des linken Seitenschiffes. Die Heiligen Katharina und Barbara. Vom Meister des Heilsbronner Altares. S. 216.
153. Altar am Ende des rechten Seitenschiffes. Szenen aus dem Leben Christi. Vom Meister des Schwabacher Altares? S. 225.

154. Altar links im Chor mit der Anbetung der hl. drei Könige. Vom Meister des Heilsbronner Altares. S. 216.
155. Madonna von 1365 in der Vorhalle. 1497 übermalt.
156. Christus als Schmerzensmann. Gestiftet von Abt Friedrich v. Hirzlach. In der Vorhalle. 14. Jahrhundert. S. 13.
157. Bruchstück einer Kreuzigung. Ebendaselbst. 14. Jahrhundert. Ganz übermalt. S. 13.
158. Vier Passionsszenen ebendaselbst. 14. Jahrhundert. S. 13.
159. Die Madonna mit den Cisterziensermönchen. Von Pfenning. S. 67 f. 70. 73. 77. 167. 217.
160. Christus und Maria. 1370. In dem rechten Seitenschiff. S. 13.
161. Die Beweinung Christi und die Kreuzigung. Vom Meister des Hochaltares. Ebendaselbst. S. 217.
162. Zwei Engel mit der Kette des Schwanenordens. 1471.
163. Zwei Engel mit der Kette des Schwanenordens. 1495.
164. Zwei Engel mit der Kette des Schwanenordens. Vielleicht vom Meister des Hochaltares.

Hersbruck.

Pfarrkirche:

165. Die Flügel des ehemaligen Hochaltares. Von Wolgemut und einem Schüler. S. 144—146.

München.

Alte Pinakothek:

166. Die Kreuzigung. Nr. 233. Von Hans Pleydenwurff. S. 105 f. 129. 137.
167. Die Vermählung der hl. Katharina. Nr. 234. Flügel vom Landauer Altar. Dazu gehörig Nr. 117. Von Hans Pleydenwurff. S. 109. 129.
168. Der Hofer Altar. Nr. 229—232. Von Michel Wolgemut. S. 136—139. 109. 112. 142. 143. 191.
169. Der Abschied der Apostel. Nr. 235. Von einem unbekannten Meister, der von Hans Pleydenwurff beeinflußt war. S. 190.

Nationalmuseum (Erdgeschoß):

170. Der Flügelaltar aus Schloß Pähl. 4. Zimmer Nr. 9. Vom Meister von Wittingau. S. 46.
171. Der Bamberger Altar. Von Meister Berthold. S. 26 f. 24. 38.
172. Maria mit dem Kinde und Johannes. Gedenktafel der Klosterfrau Gerhaus Ferin (starb 1443). Von Meister Berthold. Im 5. Saal Nr. 15. S. 32.

173. Maria mit dem Kinde, Johannes Evang. und Elisabeth. Ebendaselbst Nr. 11. Von Meister Berthold. S. 33.
174. Maria im Aehrenkleide. Im 7. Saal Nr. 3. Vom Meister Berthold. S. 33.
175. Doppelbildniß eines Mannes und einer Frau von 1479. Ebendaselbst. S. 207.
176. Der Tod der Maria. Ebendaselbst. Alte Wiederholung von 50 in S. Lorenz. S. 35.
177. Altärchen mit Portrait des Konrat Imhof. 1486. Im Glasschrank. Von Jakob Elsner. S. 176. 194 f.
178. Die Geburt Christi (Rückseite Verkündigungsengel). Ebendaselbst Nr. 18. Gehört zu 84. Von Hans Pleydenwurff.
179. Die Geburt der Maria. Von Wilh. Pleydenwurff. S. 176. 177.
180. Die Verkündigung. Ebendaselbst. Nr. 719. Sehr beschädigt, war aber gut. Richtung des Hans Pleydenwurff. S. 108.
181. Darstellung im Tempel und Anbetung der hl. drei Könige. Im letzten Saale, linke Wand oben. Nicht bedeutend. Schule des Hans Pleydenwurff.
182. Doppelportrait eines Mannes und einer Frau von 1501. Wohl von Schüler des Wilhelm Pleydenwurff. Ebendaselbst. S. 108.

Frauenkirche:

183. Die Kreuzigung. In einer Kapelle des rechten Seitenschiffes. Von einem Schüler Pfenning's. S. 64. 91.

Permanente Gemäldeausstellung von Rupprecht's Nachfolger (Briennerstraße 8):

184. Altarflügel vom Hochaltar der Elisabethkirche in Breslau. Die Kreuzabnahme. Von Hans Pleydenwurff. S. 112 f. 137.

Prag.

Rudolfinum:

Die von Scheibler früher Wolgemut zugeschriebenen Altarflügel: Die Hl. Heinrich und Kunigunde sind Arbeiten eines Künstlers unter Dürer's Einfluß.

Rovigo.

Gemäldegallerie:

185. Die Begegnung Joachim's und Anna vor der goldenen Pforte. Von Hans Pleydenwurff. S. 116.

Schwabach.

Pfarrkirche:

186. Der Hochaltar von dem danach benannten Meister. 1507. Die Predella von Michel Wolgemut. S. 219—224. 125. 126. 127. 131. 134. 135. 142. 160. 245. 246.

187. Der Katharinenaltar. Vom Meister des Wolfgangsaltares. S. 54.

188. Die Heiligen Christoph und Magdalena. Von demselben. S. 54.

189. Die Heiligen Katharina und Barbara. Vom Meister des Hochaltares. S. 225.

190. Altar mit der Kreuzigung und Szenen aus der Veitlegende. Vom Meister des Wolfgangsaltares. S. 54.

191. Der Bethlehemitische Kindermord und Johannes auf Patmos. Unbedeutende Stücke der Schule des Wilhelm Pleydenwurff. S. 186.

192. Altar mit der Auferweckung des Lazarus und der Auffindung des hl. Kreuzes. Wolgemut's Werkstatt. S. 149.

193. Der Sebastiansaltar. Rohe Arbeit der Schule Wilhelm Pleydenwurffs. S. 186.

194. Altar mit dem Abschied der Apostel. Von dem Meister des Hochaltares. S. 225.

Wien.

Belvedere:

195. Die Kreuzigung. Nr. 87. Von Pfenning. S. 64ff. 71. 77. 107.

Ambraser Sammlung:

196. Portrait der Jakobäa von Bayern. Von Pfenning? S. 72.

Akademie:

197. Männliches Portrait. Nr. 571. Bezeichnet Schilther. S. 208.

Fräulein Gabriele Przibram:

198. Die Heiligen Anna und Elisabeth mit Johannes und Christus. Von dem danach benannten Meister. S. 47.

Würzburg.

Neumünster:

199. Die Anbetung der hl. drei Könige und die Geburt Christi. Von einem unbekannten Meister der Uebergangsrichtung, der aber vermuthlich nicht der Nürnberger Schule angehört. Bezeichnet 1510 oder 1514.

Gallerie der Universität:

200. Zwei Flügel: Geburt Christi und Anbetung der hl. drei Könige. Nr. 160 und 161. Ganz übermalt. Ein ziemlich roher Maler der Richtung Wolgemut's.

Zwickau.

Marienkirche:

201. Der Hochaltar von Michel Wolgemut 1479. Zwei Bilder daran von dem Meister des Altares in der Reglerkirche zu Erfurt. S. 127—134. 82. 125. 126. 142. 160.

202. Christus dem Volke gezeigt. In der Sakristei. Von demselben? S. 82 f.



VIII.

Verzeichniß der verschollenen oder untergegangenen Bilder der Nürnberger Schule im 14. und 15. Jahrhundert.

Von der weitaus größten Mehrzahl der im Folgenden auf Grund älterer Literatur angeführten Bilder ist mit Sicherheit anzunehmen, daß sie in dem Zeitraum bis 1500 entstanden sind. In einzelnen Fällen aber muß es dahingestellt bleiben. Der bequemeren Uebersicht wegen ist das Verzeichniß sachlich angeordnet. Unter „Murr" ist stets dessen Beschreibung von Nürnberg gemeint.

I.

Darstellungen aus dem alten Testament.

1. Altartafeln. Die Schöpfung Adam's und Eva's, der Baum der Erkenntniß. In der Sammlung Johann Georg Friedrich von Hagen's. Murr. Zu Nr. 53 gehörig.
2. Abraham und die drei Engel. Auf der Burg. Murr. „Von einem alten Meister."
3. Die eherne Schlange. In der Karthäuserkirche. Murr. Vermuthlich ein späteres Bild.

II.

Darstellungen aus dem Neuen Testament.

1. Einzelne Tafeln.

Die Verkündigung.

4. Vom Jahre 1401. In der Aegidienkirche. Murr.

5. Altarflügel in S. Rochus. Murr. Das Mittelstück: Skulptur, Anbetung der hl. drei Könige.
6. In der Predigerkirche. Murr. Vielleicht zusammengehörig mit einer Geburt Christi von 1462, s. Nr. 10.

Dieselbe Darstellung auf den Altarwerken Nr. 57, 66, 72.

Die Heimsuchung.

Auf einem Altar mit Heiligenlegenden in S. Walpurgis, s. Nr. 122.

Die Geburt Christi.

7. In der Sammlung des Johann Georg Friedrich von Hagen. Murr. „Sehr altes Stück".
8. Vom Jahre 1413. In der Katharinenkirche. Murr.
9. Vom Jahre 1434. In der Predigerkirche. Unten der Ecce homo. Murr.
10. Vom Jahre 1462. In der Predigerkirche. Murr. Vielleicht mit Nr. 6 zusammengehörig.
11. Vom Jahre 1498. Ebendaselbst. Murr.
12. In St. Bartholomäus in Wöhrd. Murr. Altar mit den Heiligen Johannes, Katharina und den vier Evangelisten.

Dieselbe Darstellung auf den Altarwerken Nr. 53, 54, 55, 63, 65, 66, 72.

Die Anbetung der hl. drei Könige.

13. In S. Johannes. Gestiftet von Nikolaus Topler († 1484) und Frau Hallerin. Würffel: Vermischte Nachrichten, II, 663.

Dieselbe Darstellung auf den Altarwerken Nr. 52, 54, 60, 61, 63, 65, 66, 68.

Die Darstellung im Tempel.

Auf den Altarwerken Nr. 52, 60, 65.

Die Beschneidung.

Auf den Altarwerken Nr. 59, 65.

Die Flucht nach Egypten.

Auf den Altarwerken Nr. 60, 63.

Der zwölfjährige Christus im Tempel.

Auf dem Altarwerk Nr. 60.

Die Taufe Christi.

Auf dem Altarwerk Nr. 59.

Die Heilung von Petri Schwieger.

14. Vom Jahre 1496. In der Aegidienkirche. Murr.

Die Auferweckung des Jünglings zu Nain.

Auf dem Altarwerke Nr. 73.

Die Auferweckung des Lazarus.

Auf dem Altarwerk Nr. 64.

Der Einzug in Jerusalem.

Auf dem Altarwerk Nr. 67.

Der Abschied von den Frauen.

15. In der Katharinenkirche. Murr. Vielleicht das jetzt im Germanischen Museum befindliche Bild Nr. 251?

Das Abendmahl.

16. Predellenstück von einem Altar. In S. Walpurgis. Murr.
Dieselbe Darstellung auf den Altarwerken Nr. 64, 72.

Das Gebet in Gethsemane.

17. Vom Jahre 1476. In der Aegidienkirche. Murr.
18. In der Mendel'schen Kapelle zu den zwölf Boten. Murr.
Dieselbe Darstellung auf den Altarwerken Nr. 62, 69, 71.

Christus vor Pilatus.

Auf dem Altarwerke Nr. 71.

Die Geißelung.

Auf dem Altarwerke Nr. 69.

Die Dornenkrönung und Verspottung.

19. Vom Jahre 1439. In der Predigerkirche. Murr.
Auch auf dem Altarwerke Nr. 69.

Ecce homo.

20. Vom Jahre 1443. In der Predigerkirche. Altar mit den Heiligen Martin, Katharina, Johannes, Evangelista, Barbara. Murr.
Auch auf Nr. 9.

Die Kreuztragung.

21. In der Frauenkirche. Murr. „Und drei andere Darstellungen."
22. In der Predigerkirche. Murr. „Mit Versen."
Auch auf dem Altarwerke Nr. 67.

Die Kreuzigung.

23. In S. Lorenz. Zum Andenken von Hans Reiff († 1453) und seiner Frau († 1474), 1812 aus der Kirche genommen. Hilpert. Vielleicht die Kreuzigung von Hans Pleydenwurff in der Pinakothek zu München.
24. In der Sammlung von Friedrich Birkner. Murr. „Von altem vortrefflichen Meister."
25. In der Mendel'schen Kapelle zu den zwölf Boten. Murr. „Außen an der Kapelle aufgehängt."

26. Vom Jahre 1490. In der Predigerkirche. Murr. „Christi Abscheidung."
27. Ebendaselbst. Murr.
28. Ebendaselbst. Murr.
29. Vom Jahre 1418. Ebendaselbst. Murr.

Auch auf den Altarwerken Nr. 55, 60, 67. 70.

Christus am Kreuz (Maria, Johannes, Heilige).

30. In S. Sebald. Mayer.
31. In der Aegidienkirche. Murr.
32. Altärchen mit nicht näher bezeichneten Flügelbildern. In der Katharinenkirche. Waldau: Vermischte Beiträge. S. 412.
33. Altar mit Heiligen. In S. Salvator. Murr. „Vor Dürer."
34. Altärchen mit Petrus und Heiligen. In der Predigerkirche. Murr.
35. Ebendaselbst. Murr.

Auch auf den Altarwerken Nr. 62, 66, 70.

Die Kreuzabnahme.

36. Vom Jahre 1483. In der Predigerkirche. Murr. „Sehr lange Tafel."
37. Vom Jahre 1519. In S. Bartholomäus in Wöhrd. Murr.

Auch auf dem Altarwerke Nr. 67.

Die Beweinung.

Auf den Altarwerken Nr. 52, 69.

Die Pietà.

Auf den Altarwerken Nr. 66, 68.

Die Grablegung.

38. Vom Jahre 1478. Gegenstück zu einer Kreuzabnahme. In S. Lorenz. Murr.
39. In S. Jakob. Murr. Unter dem Fürleger'schen Fenster.

Auch auf dem Altarwerke Nr. 62.

Die Auferstehung.

40. Vom Jahre 1462. In der Aegidienkirche. Murr.
41. In der Predigerkirche. Murr.
42. Kleiner Altar mit den Heiligen Anna und Helena. In S. Bartholomäus in Wöhrd. Murr.

Auch auf den Altarwerken Nr. 52, 53, 57, 69, 70, 72, 73.

Christus im Limbus.

Auf dem Altarwerk Nr. 57.

Christus erscheint der Magdalena.

43. In S. Bartholomäus in Wöhrd. Murr.

Auch auf dem Altarwerke Nr. 68.

Die Bekehrung des ungläubigen Thomas.

44. In der Elisabethkapelle im Deutschen Haus. Murr.

Die Himmelfahrt.

45. Gedenktafel des Leonardus Ölhafen († 1517). In S. Sebald. Murr.
Auch auf dem Altarwerk Nr. 56.

Das Pfingstfest.

46. Vom Jahre 1510. In der Predigerkirche. Murr.
Auch auf den Altarwerken Nr. 52, 56.

Das Jüngste Gericht.

47. In der Burg. Von Wolgemut. Rettberg.
48. Im Rathhaus. Von Wolgemut. Murr und Roth. Etwa das Bild im Germanischen Museum Nr. 411?
49. Vom Jahre 1519. In S. Johannes. Murr.
50. Vom Jahre 1423. In der Predigerkirche. Murr.
51. Vom Jahre 1430. Ebendaselbst. Murr.

Auch auf dem Altarwerke Nr. 55.

2. Cyklische Darstellungen auf Altarwerken.

52. Der Hauptaltar in der Frauenkirche. Die Beweinung Christi, Geburt der Maria, Darstellung im Tempel, Anbetung der hl. drei Könige, Pfingstfest, Auferstehung, Krönung Mariä, zwei Heilige. „Von sehr altem Meister." Murr.
53. Zwei Tafeln im Besitze des Johann Georg Friedrich von Hagen: die Geburt Christi, die Auferstehung. Murr. „Von sehr altem Meister." Zu Nr. 1 gehörig.
54. Altärchen: Geburt Christi und Anbetung der hl. drei Könige. Im Besitze von Friedrich Birkner. Murr.
55. Drei alte Malereien in Wasserfarben: die Geburt Christi, Kreuzigung, Jüngstes Gericht. Im Besitz von Friedrich Birkner. Murr.
56. Altar auf der Burg. Mittelstück: Holzskulptur, das Abendmahl. Flügel: die Himmelfahrt, das Pfingstfest. Staffel: Thomas und Heilige. Murr.
57. Altar auf der Burg. Mittelstück: Skulptur, Heilige. Flügel: Verkündigung, Auferstehung, Christus im Limbus, Krönung Mariä. Staffel: Christoph, Andreas, Petrus. Murr.
58. Sechszehn Tafeln: das Leben Christi. Auf der Burg. Murr. Ob alt?

59. Zwei Tafeln: die Beschneidung und die Taufe. In S. Jobst. Murr. Zu vergleichen das Bild von Pfenning in Aachen.
60. Altar, ehemals (von 1563—1724) in S. Lorenz. Dann in der Mendel'schen Kapelle zu den zwölf Boten. Die Kreuzigung, Anbetung der Könige, Darstellung im Tempel, Flucht nach Egypten, der zwölfjährige Christus im Tempel. Murr.
61. Drei Gemälde in der Mendel'schen Kapelle zu den zwölf Boten. Die Geburt Mariä, Elisabeth, die Geburt Johannes, Anbetung der Könige. Murr.
62. Drei Gemälde ebendaselbst: Christus am Kreuz, Maria und Johannes, Gebet in Gethsemane, Grablegung. Murr.
63. Drei Gemälde von 1514 ebendaselbst: die Anbetung der Könige, Geburt Christi, Flucht nach Egypten. Murr.
64. Kleiner Altar in S. Klara: das Abendmahl, die Auferweckung des Lazarus, die Vermählung der hl. Katharina und Heilige. „Von den ältesten in Nürnberg." Murr.
65. Kleiner Altar in S. Klara, gestiftet 1341: die Geburt, die Anbetung der Könige, die Beschneidung, die Darstellung im Tempel, Maria mit dem Kinde, die Messe Gregor's. Murr.
66. Uraltes Altärchen in der Katharinenkirche: Christus am Kreuz, Pietà, Verkündigung, Geburt, Anbetung der Könige, Klara, Barbara. „Eines der ältesten hier." Murr.
67. Altarflügel in der Katharinenkirche: der Einzug Christi in Jerusalem, die Kreuztragung, Kreuzigung, Kreuzabnahme. Murr.
68. Staffel zu Dürer's Paumgärtneraltar in der Katharinenkirche: Anbetung der Könige, Tod der Maria, Christus erscheint Magdalena, Pietà zwischen Augustin und Sebald. Murr.
69. Altar in der Katharinenkirche: Gebet in Gethsemane, Geißelung, Auferstehung, Verspottung. Staffel: die drei Marien, Joseph von Arimathia, Maria, Christus, Dominikus. Murr.
70. Altar in der Katharinenkirche: Christus am Kreuz, Auferstehung und Kreuzigung. Murr.
71. Altärchen mit Holzkruzifix: Christus in Gethsemane, Christus vor Pilatus, hl. Veronika, Heilige. In der Katharinenkirche. Murr.

72. Altar in der Predigerkirche: Holzschnitzereien: Maria mit Kind und Heilige. Bilder: Verkündigung, Geburt Christi, Abendmahl, Auferstehung. Murr.
73. Altar in S. Bartholomäus in Wöhrd: Auferstehung, Auferweckung des Jünglings zu Nain. Murr.

III.

Darstellungen der Maria, der hl. Familie und des Marienlebens.

Die Geburt Mariä.

Auf den Altarwerken Nr. 52, 61.

Die Marter Mariä.

74. In der Karthäuserkirche. Nach Würffel's Vermischten Nachrichten. Die Beweinung Christi? Oder eine Mater dolorosa? Oder eine Pietà?

Der Tod Mariä.

75. In der Kapelle der Maria und der zwölf Nothhelfer. Murr.
76. Vom Jahre 1441. In der Katharinenkirche. Murr.
77. Vom Jahre 1438. In der Predigerkirche. Murr.

Auch auf dem Altarwerke Nr. 68.

Die Krönung Mariä.

78. Vom Jahre 1468. In der Aegidienkirche. Murr.
79. In der Predigerkirche. Murr.
80. Vom Jahre 1482. Ebendaselbst. Murr.
81. Vom Jahre 1487. Ebendaselbst. Murr.

Auch auf den Altarwerken Nr. 52, 57.

Maria.

82. Vom Jahre 1489. „Die Mutter Gottes." Fast lebensgroß. In S. Lorenz. Murr. Nach Hilpert 1812 fortgenommen. Maria mit dem Kinde?
83. Maria, Mater dolorosa. Ende des 14. Jahrhunderts. In der Frauenkirche. Murr.
84. Vom Jahre 1427. In der Tetzelkapelle in der Aegidienkirche. Murr. Maria mit dem Kinde?

Maria mit dem Kinde.

85. Vom Jahre 1463. In S. Lorenz bis 1812. Hilpert.
86. In der Aegidienkirche. Stifter Georg Beck († 1490) und Frau († 1502). Murr.
87. In der Predigerkirche. „Ein sehr gutes Bild." Murr.

88. Vom Jahre 1431. In der Predigerkirche. Murr.
Auch auf dem Altar Nr. 65.

Maria mit dem Kinde und Heilige.

89. Maria mit dem Kinde und der hl. Leonhard, Margarethe, Bischof und Stifter. In S. Lorenz. Hilpert.

90. Maria mit dem Kinde und den Heiligen Katharina, Margarethe, Agnes, den vierzehn Nothhelfern und anderen. In S. Jobst. Altärchen. Murr.

Die hl. Anna selbdritt.

91. In S. Lorenz. Zum Andenken an Heinrich Rosenzweyd († 1511) und Frau, geb. Kötzel († 1514). Hilpert.

92. In S. Lorenz. Löffelholztafel 1504. Murr.

93. Mit der Vermählung der hl. Katharina. Große Tafel in der Katharinenkirche. Murr.

94. Wallfahrt zu Maria und Anna. In der Mendel'schen Kapelle. Murr.

Maria im Rosenkranz.

95. In der Predigerkirche. Murr.

Die sieben Freuden Mariä.

96. Maria umgeben von sieben Festesdarstellungen. In der Mendel'schen Kapelle. Murr.

Die hl. Sippe.

97. „Die Mutter der Kinder Zebedäi." 1496. In der Predigerkirche. Murr, der es für frühen Dürer hielt.

98. Joseph, Joachim, Zacharias, Elisabeth. In der Burg. Flügel von einem Marienaltar. Hilpert.

IV.

Gottvater, Christus und Heilige.

Die hl. Dreifaltigkeit.

99. Mit Maria und Joseph. In der Mendel'schen Kapelle. Zum Gedächtniß Conrad Mendel's († 1414). Murr.

Christusbild.

100. „Uralt", in S. Salvator. Von den Peßlern gestiftet. Murr.

Alle Heiligen.

101. In S. Lorenz. Zum Andenken an Anna, Frau des Nikolaus Paumgärtner († 1502). Hilpert.

Die zwölf Apostel.

102. Altar in S. Katharina. Außerdem die vier Kirchenväter, Christoph und Johannes auf der Predelle. Murr.
Auch auf den Altarwerken Nr. 113, 125.

Die vier Evangelisten.

103. Altärchen in S. Katharina. Außerdem Petrus, Johannes, zwei Heilige. „Sehr alt und schön." Murr.

Auch auf dem Altar Nr. 12.

Die vier Kirchenväter.

Auf dem Altar Nr. 102.

Die hl. Agnes.

Auf den Altären Nr. 90, 125.

Der hl. Antonius von Padua.

Auf dem Altar Nr. 110.

Der hl. Augustinus.

104. Altärchen in S. Katharina. Außerdem: Sebastian, Jakobus, Heinrich, Kunigunde, Magdalena. Murr.

Die hl. Barbara.

105. Kleiner Altar in der Katharinenkirche. Außerdem Margaretha, Johannes und Sebald. Murr.

Auch auf den Altären Nr. 108, 116.

Der hl. Bernhard.

106. Altärchen in S. Katharina. Außerdem Sebald, Laurentius, Bischof und acht Heilige auf den Predellen. Holzschnitzerei: Katharina zwischen Heiligen. Murr.

Auch auf den Altären Nr. 114, 125.

Der hl. Christoph.

107. Vom Jahre 1485. In der Predigerkirche. Murr.

Auch auf dem Altar Nr. 102.

Die hl. Cosmas und Damianus.

Auf dem Altar Nr. 121.

Der hl. Dominikus.

Auf den Altären Nr. 110, 116.

Die hl. Dorothea.

108. Dilherrischer Altar in S. Jakob. Außerdem Barbara und zwei Heilige. Murr.

Der hl. Franz.

Auf dem Altare Nr. 110.

Der hl. Georg.

Auf dem Altar Nr. 121.

Der hl. Giulitta Martyrium.

109. Ehemals in der Sammlung des Dr. Alessandro Volpi. Anzeiger für Kunde d. d. Vorzeit. 1855 S. 133. Die auf das Bild bezügliche Urkunde lautete: „Anno domini 1470 spectabilis homo Georgius Langenmantel de Termeno a pictore Norimperge pretio CCCC denariorum rhenens. pro ecclesia S. Julite et Quirini Termeni emit tabulam pictam in qua martirium S. Julite matris extat. Hanc tabulam unacum alia pictura ab Alberto Durer Norimberge postea emta, quae in capella S, Valentini ——— crucis — tur — curavit — plebe de Termeno — vicinorum — Curtaz.“

Des hl. Gregor's Messe.

110. Altar in der Frauenkirche. Außerdem Katharina, Antonius von Padua, Franz, Dominikus, Sebald, Lorenz. Rettberg.
111. In der Predigerkirche. Murr.
112. Auf Altar mit Heiligen. 1496 von Wolgemut. In der Kapelle der Maria und der zwölf Nothhelfer. Murr.

Auch auf dem Altar Nr. 61.

Der hl. Heinrich II.

113. Altar in der Mendel'schen Kapelle. Außerdem Kunigunde und Apostel. Murr.

Auch auf dem Altar Nr. 104.

Die hl. Helena.

Auf dem Altar Nr. 42.

Der hl. Hieronymus.

Auf dem Altar Nr. 116.

Der hl. Jakobus.

114. Spengler'sche Tafel in S. Katharina. Außerdem Bernhard und Sebastian. Murr.

Auch auf dem Altar Nr. 104.

Der hl. Johannes der Täufer.

Auf den Altären Nr. 12, 102, 103, 105, 116.

Der hl. Karl der Große.

Auf dem Altar Nr. 121.

Die hl. Katharina.

115. Altar in S. Margarethe. „15. Jahrhundert.“ Außerdem Heilige. Auf dem Flügel „uralte Skulptur:“ Maria mit dem Kinde. Murr.
116. Behaim'scher Altar in S. Katharina. Außerdem: Katharina von Siena, Barbara, Johannes der Täufer, Dominikus, Hieronymus. Murr.

Auch auf den Altären Nr. 12, 16, 90, 110.

Der hl. Katharina Verlobung.
Auf der Tafel Nr. 93.

Der hl. Katharina Legende.
117. Große Tafel in S. Rochus. Murr.

Die hl. Katharina von Siena.
Auf dem Altar Nr. 116.

Die hl. Kunigunde.
Auf den Altären Nr. 113, 104.

Der hl. Ladislaus.
118. Altar in S. Walpurgis. Außerdem Bischof. Skulptur: Maria mit dem Kinde. Murr.
Auch auf dem Altar Nr. 121.

Der hl. Laurentius.
Auf den Altären Nr. 106, 110.

Die hl. Magdalena.
119. In S. Klara. 1481 von Nikolaus Topler gestiftet. Vermischte Nachrichten II. S. 666.
Auch auf den Altären Nr. 16, 104.

Der hl. Markus.
120. Halbfigur im Rathhaus. „Altes Stück." Murr.

Die hl. Margarethe.
Auf den Altären Nr 105, 125.

Der hl. Martin.
Auf dem Altar Nr. 121.

Der hl. Nikolaus.
121. Nikolausaltar, ehemals in S. Lorenz. Gestiftet von Agnes, Witwe des Wolfhard Gößwein 1407. Von dort in die Burg gekommen. Außerdem die Heiligen Cosmas umd Damianus, Ladislaus, Karl, Martin, Georg. Hilpert.

Der hl. Pantaleon.
Auf dem Altar Nr. 125.

Der hl. Paulus.
122. Altar in der Aegidienkirche. Murr.

Der hl. Petrus.
Auf dem Altar Nr. 103.

Der hl. Sebald.
Auf den Altären Nr. 105, 106, 110.

Der hl. Sebastian.

Auf den Altären Nr. 104, 114.

Der hl. Stephanus.

123. Tafel in S. Sebald. Gestiftet in der Mitte des 15. Jahrhunderts von Nikolaus Muffel für den Stephansaltar (für 200 Gulden). Gedenkbuch des Nikolaus Muffel, Chroniken V. S. 744.

Die Steinigung Stephani.

124. Vom Jahre 1514 in S. Bartholomäus in Wöhrd. Murr.

Der hl. Wolfgang.

125. Der Wolfgangsaltar, gestiftet 1471 von Linhard von Ploben in S. Klara. Außerdem: Pantaleon, Margarethe, Agnes, Bernhard, die zwölf Apostel. Vermischte Nachrichten. II. S. 824.

Ungenannte Heilige.

126. Flügel mit Heiligen. Von Wolgemut; in der Frauenkirche. Rettberg.

127. Altärchen mit vier Heiligen. In der Predigerkirche. Murr.

Auch auf den Altären Nr. 103, 112, 115, 108, 106.

Heiligenlegenden.

128. Acht Heiligengeschichten in S. Lorenz. Murr.

129. Legenden. „Uralte Tafeln." In S. Lorenz neben Krell'schem Altar. Murr.

130. Legende eines Heiligen (Dionysius?) In S. Lorenz. Zum Andenken Berthold Krafft's († 1475). Rettberg.

131. Hinrichtung eines Heiligen. 1438. In der Predigerkirche. Murr.

132. Heiligenlegenden und Heimsuchung in S. Walpurgis. Murr.

V.

Verschiedenes.

133. Brotaustheilung an Arme. In S. Sebald. Mayer.

134. Betende Nonnen und Mönche. Ursprünglich in der Predigerkirche, dann in der Burg. Rettberg.

135. Allegorisches Gemälde. In S. Lorenz. Zum Andenken an Katharina, Kunz Siegwein's Wittwe († 1424).

136. „Landschäftlein. Uraltes Stück." Im Besitze des Friedrich Birkner. Murr.

137. „Vergiftung der Brunnen und Hostienraub." Vom Jahre 1405. In der Campe'schen Kunstsammlung. Kunstblatt 1849, S. 13.

138. Bildniß eines Mannes. 1457. Auf Papier. Im Praun'schen Cabinet. Murr.

VI.

Fresken.

139. Von Hans Beurlein in der Augustinerkirche an der rechten Seite des ersten Fensters der Emporkirche: der hl. Christoph. Murr.
140. Von demselben im Augustinerklostersaale: Magdalena und Christus und Kreuzigung. 1489. Murr.
141. Von demselben in der Predigerkirche hinter der Orgel: ein hl. Christoph. Murr.
142. Von demselben im Kreuzgang der Predigerkirche: Christus am Kreuz und Schächer. 1493. Murr.
143. Von Hans Trautt im Augustinerkreuzgang: Wandmalereien, darin „viel erbare Herren conterfeyet". Murr.
144. Die Fresken im Rathshaus. S. S. 9 f.
145. Wandmalereien im kleinen Kreuzgange der Karthause. Die frühesten aus dem Ende des 14. Jahrhunderts, erkennbar: eine Kreuztragung. Darüber gemalt im 15. Jahrhundert Passionsdarstellungen. Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit 1857. S. 253.
146. Wandgemälde: eine mit Arabesken verschlungene Schlacht zwischen Menschen und Teufeln. Im Lorenzer Pfarrhof. Von Konrad Künhofer bestellt, Wappen des Fürstbischofs Lambert von Brunn von Bamberg († 1376), des Fürstbischofs Graf Albert von Wertheim, Herr zu Bamberg, († 1421) und des Fürstbischofs Friedrich von Aufseß († 1440). Heideloff, Die Ornamente des Mittelalters, Nürnberg 1845. Heft XIII, Taf. 2 abgebildet.
147. Die Figuren des hl. Lorenz, Stephan und Vincenz, ehemals an der äußeren Mauer des alten Pfarrhofes von S. Lorenz, dann in der Vorhalle des Stiegenhofes im Pfarrhof. Nach Heideloff: 1358. Rettberg, Kunstblatt 1849, S. 14.
148. Fresken des Martin Landauer († 1468) im Chor der Aegidienkirche, Apostel darstellend. Chronik Herdegen's. Vermischte Nachrichten. I. S. 242.
149. Der hl. Christoph in S. Peter und Paul vor der Stadt, zur Zeit Michel Behaim's († 1511). Murr.
150. Die Auferstehung Christi in S. Jakob. 1512, 1569. Renovirt 1632, 1676. Murr.
151. Die Verlobung der hl. Katharina. In der Katharinenkirche. Murr.
152. Das Gebet in Gethsemane und die Grablegung. Ebendaselbst. Murr.

153. Christus schlafend im Schiffe. „Große alte Malerei" ebendaselbst. Murr.
154. Jüngstes Gericht in der Augustinerkirche.
155. Die Auferstehung Christi in S. Johannes.

VII.

Allgemein, ohne Angabe des Gegenstandes erwähnte Bilder.

156. In der Aegidienkirche. Eine Tafel, 1461 von Nikolaus Muffel auf den Altar corporis sancti gestiftet: „tabula preciosa cum imaginibus suis." Chronik des Herdegen. Vermischte Nachrichten I. S. 240.
157. In S. Klara. „Nikolaus Topler hat 1481 auf Magdalenenaltar eine schöne Tafel machen lassen." Vermischte Nachrichten I. S. 666.
158. In S. Klara. „Jungfrau Gerdraut Mysthekin hat 1474 die Tafel auf Marienaltar machen lassen." Vermischte Nachrichten daselbst.
159. In S. Clara. Altarbild, auf dem eine Inschrift von Friedrich Ebner, der 1280 das Kloster gestiftet hat und 1321 gestorben ist. Dies Gedächtniß von seinen Vettern 1333. Waldau: Neue Beiträge I. S. 225.
160. In der Karthäuserkirche. „Ives von Augspurg hat die schöne tafeln an der Brüderkirche gegeben. Kost 25 fl." Waldau: Neue Beiträge I. S. 184.
161. Heiliger Kreuzaltar. Altartafel 1436 von Nikolaus Muffel gestiftet. Kostete 50 Gulden. Mit Christus am Kreuz. Gedenkbuch von Nikolaus Muffel.

Dazu dürften noch erwähnt werden als in Nürnberg ehemals befindlich:

162. In der Karthäuserkirche: ein Marienbild vom Cardinal Pileus von S. Praxedis geschenkt, Tafel mit seinem Wappen. Waldau: Neue Beiträge I. S. 182.
163. In der Karthäuserkirche: eine Madonna, von Lukas gemalt, die Contz Rauch im 14. Jahrhundert aus dem Orient mitgebracht hatte. Eine Wiederholung des Bildes auf dem Berge S. Maria Sardaney. Waldau: Neue Beiträge I. S. 179.



IX.

Verzeichniß der wichtigsten benutzten Schriften.

I.

Für die urkundlichen Quellen.

Die Chroniken der deutschen Städte. Nürnberg. 5 Bände.

Neudörfer: Nachrichten von Künstlern und Werkleuten in Nürnberg aus dem Jahre 1547. Herausgegeben in den „Quellenschriften für Kunstgeschichte". X. Band (Wien 1875) von G. W. K. Lochner.

Doppelmayr: Historische Nachrichten von den Nürnbergischen Mathematicis und Künstlern. Nürnberg 1730.

Würffel: Vermischte Nachrichten über die Geschichte Nürnbergs. Nürnberg 1766.

Christoph Gottlieb von Murr: Journal zur Kunstgeschichte und zur allgemeinen Litteratur. Nürnberg 1775—99. Bd. I, S. 41 ff.: die Bildhauer, Goldschmiede 2c. Bd. I, S. 129 ff.: die Formschneider. Bd. XV, S. 23 ff.: die Maler.

Waldau: Vermischte Beiträge zur Geschichte der Stadt Nürnberg 1786.

Waldau: Neue Beyträge zur Geschichte der Stadt Nürnberg. 1790.

Joseph Baader: Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs. Nördlingen 1860. 1. Reihe. Derselben II. Reihe, 1862.

Joseph Baader: Beiträge zur Kunstgeschichte Nürnbergs in den „Jahrbüchern für Kunstwissenschaft" I, S. 221 ff. und II, S. 73 ff.

II.

Beschreibungen der Nürnberger Kunstschätze.

Nürnbergisches Zion, d. i. Beschreibung Nürnbergs 2c. 1733.

Würfel: Diptychen der Nürnberger Kirchen 2c. 1757. III, S. 13 ff.

Christoph Gottlieb von Murr: Beschreibung der vornehmsten Merkwürdigkeiten in der Reichsstadt Nürnberg. Nürnberg 1778.

Roth: Geschichte und Beschreibung der Nürnberger Karthause, 1790.

J. Ch. Ernst Lösch: Geschichte und Beschreibung der Jakobskirche zu Nürnberg. 1825.

M. M. Mayer: Die Kirche des hl. Sebaldus in „Nürnbergs Merkwürdigkeiten und Kunstschätze". Nürnberg 1831.

J. W. Hilpert: Die Kirche des hl. Laurentius. In derselben Publikation. Nürnberg 1831.

R. von Rettberg: Nürnberger Briefe zur Geschichte der Kunst. Hannover 1846.

R. von Rettberg: Nürnbergs Kunstleben in seinen Denkmalen dargestellt. Stuttgart 1854.

Hans Stegmann: Die Rochuskapelle zu Nürnberg und ihr künstlerischer Schmuck. München 1885.

Paul Rée: die Bilder in der Sebalduskirche. In der „Kunstchronik". XXIII, S. 66.

Paul Rée: Wanderungen durch das alte Nürnberg. 1889.

Ferner die kleinen in den Kirchen S. Lorenz und S. Sebald feilgebotenen Führer.

III.

Allgemeines.

Biedermann: Geschlechtsregister des Patriziats zu Nürnberg. Bayreuth 1784.

Siebenkees: Materialien zur Nürnberger Geschichte. Nürnberg 1792.

Der Sammler für Kunst und Alterthum. 1824—26.

Mayer: Der Nürnberger Geschichts-, Kunst und Altertumsfreund. 1842.

Anzeiger für Kunde der deutschen Vorzeit.

Mittheilungen des Germanischen Nationalmuseums.

IV.

Kunstgeschichtliche Forschung.

Fiorillo: Geschichte der zeichnenden Künste in Deutschland. Hannover 1815. I, S. 242 ff., S. 252 ff. II, S. 324.

H. G. Hotho: Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei. Berlin 1842.

H. G. Hotho: Die Malerschule Huberts van Eyck. Berlin 1855. S. 292 und 476 ff.

Passavant: Kunstblatt 1846, S. 189. Beiträge zur Kenntniß der alten Malerschulen Deutschlands.

v. Rettberg: Kunstblatt 1849, S. 13 ff. Nachträge zur Geschichte der Kunst von Nürnberg.
G. F. Waagen: Kunstwerke und Künstler in Deutschland. Leipzig 1843. I, S. 146 ff.
G. F. Waagen: Handbuch der Geschichte der Malerei. Die deutschen und niederländischen Malerschulen I, S. 62 ff., S. 162 ff., S. 190 ff.
E. Förster: Geschichte der deutschen Kunst. Leipzig 1853. II, S. 269.
F. Kugler: Geschichte der Malerei. II. Auflage 1847. I, S. 225 ff. II, S. 187 ff.
C. Schnaase: Geschichte der bildenden Künste. II. Auflage. VI, S. 455 ff. VIII, S. 378 ff.
M. Thausing: Albrecht Dürer. II. Auflage. Leipzig 1884. Die ersten Kapitel.
Woltmann-Woermann: Geschichte der Malerei. II, S. 91 ff., 119 ff. Leipzig 1882.
H. Janitschek: Geschichte der deutschen Malerei. Berlin 1890.
W. Bode: Geschichte der deutschen Plastik. Berlin 1886.
H. Knackfuß: Geschichte der deutschen Kunst. Bielefeld 1888.
Lübke: Geschichte der deutschen Kunst. Stuttgart 1890.

V.

Für Michel Wolgemut neben den angeführten Werken:

J G. Maurer: Chronicon Swabacense. 1756. S. 90.
Meusel: Neue Miscellaneen. IV, S. 476.
Mithoff: Archiv für Niedersachsens Kunstgeschichte. III. Abth. S. 33 ff.
Schmidt: Chronica Cygnea. S. 53 ff.
Schorn: Kunstblatt 1831. S. 44 ff.
Kugler: Kleine Schriften. Stuttgart, 1883. II. S. 28.
A. Springer: Der Meister W. Zeitschrift für bild. Kunst. 1877.
Fritz Harck: Das Original von Dürer's Postreiter. „Mittheilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung." I, S. 579 ff.
W. v. Seidlitz: Michel Wolgemut. „Zeitschrift für bildende Kunst." XVIII, S. 169 ff.
Sidney Colvin: Eine Zeichnung von Michael Wolgemut. „Jahrbuch der königlich preußischen Kunstsammlungen", VII, S. 98.
Thausing: Michel Wolgemut als Meister W in den „Mittheilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung". V, S. 124 ff.
Robert Vischer: Studien zur Kunstgeschichte. Stuttgart 1886. Ueber Michel Wolgemut. S. 294 ff.

Hans Stegmann: Ueber das Leben M. Wolgemut's. Im „Repertorium für Kunstwissenschaft". 1890. S. 60.

Wilhelm Schmidt: Wenceslaus de Olomucz. In der „Kunstchronik". XXII. S. 193 ff.

Max Lehrs: Wenzel von Olmütz. Dresden 1889.

von Quandt: die Gemälde des M. Wolgemut in der Frauenkirche zu Zwickau. Dresden und Leipzig.

Richard Muther: Die deutsche Bücherillustration. München 1884. I, S. 75. II, S. 114.

Die Gemälde von Dürer und Wolgemut in Reproduktionen nach den Originalen. Herausgegeben von S. Soldan. Text von Dr. Berthold Riehl. Nürnberg, Soldan.

VI.

Für die Kunstwerke in Breslau, Bamberg und Heilsbronn.

H. Luchs: Bildende Künstler in Schlesien in der „Zeitschrift für Geschichte und Alterthum Schlesiens". 1863.

A. Schultz: Urkundliche Geschichte der Breslauer Malerinnung. Breslau 1866.

A. Schultz: Untersuchungen zur Geschichte der Schlesischen Maler. Breslau 1882.

E. Kalesse: Das Museum schles. Alterthümer in Breslau. „Zeitschrift f. bild. Kunst." 1883, S. 287 ff.

H. Lutsch: Kunstdenkmäler der Stadt Breslau.

Schmeidler: Die Haupt- und Pfarrkirche zu S. Elisabeth. Breslau 1857.

Ranke: alte christliche Bilder. I. Heft. Berlin, Dümmler 1861.

Franz Friedrich Leitschuh: Georg III, Schenk von Limpurg, der Bischof von Bamberg in Goethe's Götz von Berlichingen. Bamberg 1888 wo, die weiteren Nachweise für Bamberg.

Hocker: Hailsbronnischer Antiquitätenschatz. Onolzbach, 1731.

Georg Muck: Geschichte von Kloster Heilsbronn. Nördlingen 1879.

R. G. Stillfried: Kloster Heilsbronn. Ein Beitrag zu den Hohenzollerischen Forschungen. Berlin 1877.

F. Lampert: Altdeutsche Bilder im Kloster Heilsbronn. „Kunstchronik" 1877, S. 749, 817.





Gesammtregister.

(Die Künstlernamen sind gesperrt gedruckt.)

N.

O.



